

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/100903>

Please be advised that this information was generated on 2018-07-08 and may be subject to change.

Giambattista Tiepolo's "pittoresca erudizione"

GIAMBATTISTA TIEPOLO'S “PITTORESCA ERUDIZIONE”

beeldinventie en kunsttheorie in het werk van
een achttiende-eeuwse schilder

Proefschrift
ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Radboud Universiteit Nijmegen
op gezag van de rector magnificus prof. mr. S.C.J.J. Kortmann,
volgens besluit van het college van decanen
in het openbaar te verdedigen op vrijdag 11 januari 2013
om 10.00 uur precies

door
Willem Kranendonk
geboren op 16 januari 1950
te Velp (G)

Promotoren:

Prof. dr. B.J. Aikema (Università degli Studi di Verona)

Prof. dr. V. Manuth

Manuscriptcommissie:

Prof. dr. A.M. Koldeweij

Prof. dr. G. J. J. van der Sman (Universiteit Leiden)

dr. E. Grasman (Universiteit Leiden)

ISBN/EAN: 978-90-6464-602-7

Omslag ontwerp en druk: GVO drukkers & vormgevers B.V. | Ponsen & Looijen

Foto omslag: Giambattista Tiepolo, *Het banket van Cleopatra* 1743-44, olieverf op doek 250.3 x 357.0 cm (detail)
National Gallery of Victoria, Melbourne, Felton Bequest, 1933

Inhoud

Vooraf	7
Inleiding	9
1. VERTELLER OF 'PERFORMER': TIEPOLO IN DE KUNSTHISTORISCHE LITERATUUR VAN DE TWINTIGSTE EEUW	15
Stijl en coherentie	16
Tiepolo, tegenpool van Alberti?	19
Tiepolo, een modern kunstenaar?	24
De parallel met het theater	28
Het licht van Newton	36
2. KLEUR EN DE SUGGESTIE VAN RUIMTE	41
Zanetti over de kunst van de 'contrapposti'	42
Cochin: excessieve helderheid en harde schaduwen	47
Illusionisme in de Sacramentskapel (en in de Würzburger Kaisersaal)	51
Udine: het trappenhuis van het Patriarchaat	54
De Galleria: het creëren en het ontkennen van fictieve diepte	58
Imitatie en transformatie van het Veronesiaanse coloriet	61
De complexiteit en de instabiliteit van kleur	65
3. DE VROEGE PLAFONDS EN HET GEZICHTSPUNT VAN DE BESCHOUWER	71
Palazzo Sandi	72
De plafondfresco's in de Galleria	75
Veronese en Carracci	80
Het Oordeel van Salomo	83
De Institutie van de Rozenkrans	89
4. 'DETERMINARE IL SITO': ALGAROTTI'S BRIEF AAN BRÜHL	97
De fouten van Paolo, de perfectie van Poussin	99
Algarotti's brief aan Brühl	101
Zeventiende-eeuwse auteurs over Cleopatra en de banketten van Veronese	104
De strenge verdedigers van 'Costume'	109
De ruimte om de figuren heen	115
De opdracht voor 'Het Banket'	119
Incantesimo	123

5. DE TRANSFORMATIE VAN HET VERONESIAANSE MODEL	133
De familie van Darius voor Alexander	134
Het vinden van Mozes	138
6. DE COMPOSITIE EN DE FUNCTIE VAN SECUNDAIRE FIGUURGROEPEN	143
Getuigen en acteurs	145
Schilderkunstige modellen	149
Figuren zonder voeten	154
7. 'HET OFFER VAN IPHIGENEIA': RUIMTEWERKING EN VERHAALSTRUCTUUR	161
De fresco's in 'real space'	164
Het offer als theater en als vertelling	170
De schreeuw van de Grieken	174
Het moment waarop Agamemnon zijn gelaat bedekt	176
Verhaalmomenten en momenten van waarneming	179
Afstemming van ruimte en tijd	182
8. SAMENVATING EN CONCLUSIE	185
De esthetische benadering, en het zesde zintuig van Du Bos	186
Ruimtewerking: coloriet en perspectief	188
De geloofwaardigheid van Algarotti	190
Het verbinden van representatieve conventies	194
Narratieve strategieën	196
Tiepolo's 'pittoresca erudizione'	198
Appendix	203
Summary in English	207
Bibliografie	213
Afbeeldingen	239

Vooraf

Het onderzoek dat tot dit proefschrift leidde had een lange voorgeschiedenis. Bijna een kwart eeuw geleden publiceerde ik in *Arte Veneta* een klein artikel over het uitzicht dat Giambattista Tiepolo genoot vanuit zijn huis in Venetië. Het uitzicht dacht ik te kunnen herkennen in een kerk en enkele huizen zoals afgebeeld op een tekening van Tiepolo in museum Boijmans van Beuningen. Naderhand bleek dat de voorgestelde plaats in werkelijkheid niet kan hebben bestaan: de tekening is in feite een montage van verschillende perspectieven. Toen ik enkele jaren later de gelegenheid kreeg een bijdrage te leveren aan de catalogus bij de tentoonstelling *Tiepolo in Holland* (Rotterdam 1996) heb ik vergelijkbare ‘montages’ kunnen aantonen in andere door Tiepolo getekende *vedute*, waarvan toen nog algemeen werd aangenomen dat ze spontaan en direct naar de waarneming waren geschetst.

Eenmaal op het spoor van de subtile ongerijmdheden in Giambattista’s voorstellingswijze verzamelde ik in de jaren die volgden talloze nieuwe voorbeelden. Niet alleen in de tekeningen, maar ook in schilderijen en zeker in de grote frescodecoraties bleek sprake te zijn van een moeilijk te doorgronden perspectivische, coloristische en scenografische complexiteit, die nooit eerder was onderzocht. Wel waren intussen publicaties verschenen van auteurs die eveneens een ongewone visuele kwaliteit in Tiepolo’s werk hadden opgemerkt en daar uiteenlopende verklaringen voor zochten. Hun observaties kwamen in sommige opzichten overeen met wat ik had waargenomen, maar de kunsthistorische interpretaties die zij voorstelden konden mij niet overtuigen.

Het duurde tot 2004 voordat er voldoende tijd vrijkwam om aan een meer ambitieus onderzoek te beginnen. Toen ik mijn nog enigszins verwarde ideeën daaromtrent voorlegde aan Bernard Aikema, bij wie ik in Nijmegen was afgestudeerd en die mij had ingewijd in de Venetiaanse kunstgeschiedenis, toonde hij zich direct bereid om mij te begeleiden bij het schrijven van een proefschrift. Hij nodigde mij uit deel te nemen aan de bijeenkomsten van zijn groep promovendi, die regelmatig elkaars teksten lazen en bespraken. Hun opbouwende kritiek was voor mij een bron van inspiratie en gaf het vertrouwen om verder te gaan met een onderneming die groter was dan ik had kunnen vermoeden. In de zomer van 2010 schreef ik de eerste versie van het slothoofdstuk; daarmee kwam een einde aan jaren die bijna geheel gewijd waren aan de totstandkoming van deze studie.

Nu het boek voltooid is wil ik degenen danken die mij hebben geholpen. In de eerste plaats Bernard Aikema, die tijd voor mij vrijmaakte hoewel hij slechts voor korte perioden in Nederland kon zijn. De promovendi met wie hij mij liet kennismaken werden mijn eerste kritische lezers en voor hun waardevolle commentaar ben ik hun zeer erkentelijk. Iris Contant is bijzonder behulpzaam geweest door grote delen van de tekst te voorzien van aantekeningen met correcties en suggesties voor verbeteringen.

Inleiding

Het onderwerp van de voorliggende studie betreft een reeks aspecten van Tiepolo's kunst die in de kunsthistorische literatuur tot nu toe relatief weinig aandacht kregen, namelijk de werking van het coloriet, de in de schilderijen gefingeerde ruimte in relatie tot de condities in de werkelijke ruimte, de verbeelding van de plaats van handeling, de enscenering van figuurgroepen en de verhaalstructuur. Deze uiterst belangrijke elementen van Tiepolo's voorstellingswijze heb ik op twee verschillende manieren benaderd: via een analyse van zichtbare beeldstructuren, dus op basis van observaties, en vanuit de kunsttheoretische opvattingen van de zeventiende en achttiende eeuw. Door de combinatie van beide benaderingen hoopte ik niet alleen inzicht te krijgen in de manier waarop Tiepolo's tijdgenoten naar zijn schilderijen keken, maar ook in de manier waarop de schilder zijn kunst afstemde op de verwachtingen van het toenmalige publiek.

In het eerste hoofdstuk, getiteld *Verteller of 'performer': Tiepolo in de kunsthistorische literatuur van de twintigste eeuw*, breng ik uiteenlopende opvattingen in kaart die werden geformuleerd in de Tiepolo-literatuur van de afgelopen eeuw. In grote lijnen zullen twee elkaar tegensprekende benaderingen en interpretaties beschreven worden: volgens sommige auteurs vertonen Tiepolo's composities een coherente ruimte met een narratieve functie, anderen kenden aan de suggestieve ruimtelijkheid en de visuele rijkdom van zijn kunst een meer decoratieve betekenis toe, of meenden dat het vooral ging om een intelligent schilderkunstig spel. De belangrijkste door de diverse auteurs gebruikte argumenten zal ik uitgebreid ter sprake brengen, waarbij na elkaar verschillende thema's aan de orde zullen komen.

In de eerste helft van de eeuw werd door Theodor Hetzer een bijzonder hecht georganiseerde ordening van beeldelementen waargenomen, een formele structuur die de expressie van de afgebeelde onderwerpen zou versterken en die kenmerkend zou zijn voor de grote traditie van de Italiaanse kunst sinds Giotto. Latere auteurs verdedigden het omgekeerde inzicht, namelijk dat er in Tiepolo's kunst een ontbinding, of tenminste een afnemende coherentie aanwijsbaar zou zijn van zowel de formele als de narratieve structuur. Volgens sommigen zou de schilder in de eerste plaats gestreefd hebben naar een puur visueel spektakel, volgens anderen zou er alleen nog sprake zijn van wat zij betitelen als een schilderkunstige 'performance'. Het tegenstrijdige, autonome karakter dat werd waargenomen interpreteerde men als een breuk met de traditie.

Er zullen dan twee thema's worden belicht die in het bijzonder aan de laatstgenoemde opvatting zijn gerelateerd. Het eerste betreft de parallel tussen Tiepolo's kunst en het theater, met name waar het gaat om de wijze waarop de beschouwer zich verhoudt tot de voorgestelde ruimte. Het tweede thema betreft de dikwijls opgemerkte heldere kwaliteit van Tiepolo's coloriet, die door sommige auteurs werd opgevat als een visualisering van

het natuurlijke licht, en die zelfs in verband werd gebracht met Newton's theorie van lichtbreking. Deze problematiek zal ik verder uitwerken in het hoofdstuk dat volgt.

Hoofdstuk twee begint met de analyse van een veel geciteerde tekst van Tiepolo's tijdgenoot Anton Maria Zanetti, over de ongewone manier waarop de schilder kleurcontrasten toepaste, en met een beschouwing over een tekst van Cochin, die eveneens betrekking heeft op Tiepolo's kleurgebruik. Ik zal een poging doen de woorden van deze tijdgenoten te betrekken op de concrete kleurorganisatie zoals die in Tiepolo's kunst waarneembaar is. Daarna zal ik enkele aspecten van die coloristische structuur verder analyseren op basis van de kleurverhoudingen welke geobserveerd kunnen worden in een aantal, met name vroege, composities. De analyse zal zich toespitsen op de wijze waarop de kunstenaar met coloristische middelen effecten van diepte creëerde, en hoe hij daarin afweek van wat door zijn tijdgenoten omschreven werd als *prospettiva aerea* ofwel atmosferisch perspectief, terwijl hij anderzijds elementen ontleende aan een conventie die terugging op het kleurgebruik van Veronese. Ik zal beschrijven hoe Tiepolo de verkregen dieptewerking liet contrasteren met andere ruimtescheppende beeldstructuren, waardoor in veel van zijn fresco's en schilderijen een buitengewoon complexe wisselwerking ontstond tussen tegenstrijdige suggesties van afstand en nabijheid, met als resultaat dat de voorgestelde figuren, hoe grenzeloos ver zij ook verwijderd lijken, toch de indruk maken relatief dichtbij het oog van de beschouwer te blijven.

In het derde hoofdstuk concentreer ik mij op aspecten van de perspectivische structuur van Tiepolo's vroege plafondfresco's in Venetië en Udine. Ik zal onderzoeken welke blikrichtingen worden verondersteld in de oriëntatie van de afgebeelde motieven, voor zover wij dat kunnen vaststellen door de weergave van aanzichten, overlappingsen en verkortingen te analyseren. Er zal een verklaring gezocht worden voor het feit dat de schilderijen zich voordoen als fictieve openingen in de architectuur, openingen waardoor de beschouwer met omhooggerichte blik als het ware een hemel in kijkt, en tegelijkertijd verschijnen als *quadri riportati*, naar het plafond gekantelde schilderijen waarvan de voorstellingen als op ooghoogte worden waargenomen. Deze discrepantie tussen verschillende veronderstelde blikrichtingen ligt besloten in een beeldstructuur die Tiepolo ontleende aan de klassieke Venetiaanse plafonds van de zestiende eeuw, overigens zonder dat hij die zestiende-eeuwse voorstellingswijze zonder meer navolgde.

In een analyse van twee grote plafonddecoraties, *Het oordeel van Salomo* in het aartsbisdompaleis te Udine en *De Institutie van de Rozenkrans* in de Venetiaanse 'Gesuati' kerk, zal ik de functie van de beschreven compositiestructuur onderzoeken met betrekking tot de weergave van het verhaal en de wijze waarop de beschouwer deze waarneemt. Het fresco te Udine verleidt de beschouwer een standpunt in te nemen van waaruit hij met zijn blik om zo te zeggen direct in het Oudtestamentische gebeuren geplaatst wordt, en dat niet alleen: hij krijgt de indruk deel te hebben aan een cruciaal

moment in dat gebeuren. In het plafondfresco van de Gesuati-kerk is een tijdsverloop weergegeven waarvan de verschillende episoden niet gelijktijdig maar na elkaar worden waargenomen, doordat de beschouwer zijn blik laat bewegen over het uitgestrekte oppervlak van de schildering. De voorgestelde tijdsmomenten lijken te zijn afgestemd op de achtereenvolgende momenten van waarneming.

In het vierde hoofdstuk verplaats ik de aandacht naar de aard van de door Tiepolo afgebeelde plaats en de manier waarop deze werd geconstrueerd, in samenhang met de toenmalige receptie van Veronese. Dit deel van het onderzoek richt zich voornamelijk op een briefontwerp van Tiepolo's tijdgenoot Francesco Algarotti, waarin deze het schilderij met *Het banket van Cleopatra* beschrijft, de eruditie van Tiepolo's voorstellingswijze prijst en een verband legt met zowel de kunst van Veronese als die van Poussin. Ik zal proberen Algarotti's woorden in de context van de toenmalige kunsttheorie te begrijpen, om van daaruit de manier te reconstrueren waarop erudiete tijdgenoten keken naar dit specifieke schilderij, en dan met name naar de weergegeven *sito*, welke de imaginaire plaats van handeling in de verbeelding van de historische beschouwer zou moeten oproepen. Uit de literatuur van de zeventiende en de achttiende eeuw blijkt dat men minder belang hechtte aan zintuiglijke illusie dan aan een kwaliteit die werd omschreven als magie ('magia'), en dat de werking van die 'magie' niet zozeer bestond uit zinsbegoocheling als wel uit een immersieve mentale overgave, resulterend in een toestand die door Algarotti werd aangeduid als *incantesimo* of 'betovering'.

In het vijfde hoofdstuk belicht ik dan twee voorbeelden, een fresco en een olieverfschilderij, waarin Tiepolo zich enerzijds baseerde op composities van Veronese en die composities anderzijds in sommige opzichten ingrijpend wijzigde. De aard van die wijzigingen blijkt verband te houden met de kritiek op Veronese zoals die aan het eind van de zeventiende eeuw was geformuleerd door de Franse academici, een kritiek die in de achttiende eeuw ook in Venetië was doorgedrongen. Veronese werd onder meer geacht tekort te zijn geschoten in de expressie van de figuren en in de weergave van de omstandigheden van de verbeelde verhalen, met name waar het ging om de kleding van de historische personages en de definiëring van de plaats van handeling.

In het fresco met *De familie van Darius voor Alexander* blijken de gezichtuitdrukkingen en de weergegeven plaats sterk af te wijken van het Veronesiaanse model, en rechtstreeks ontleend te zijn aan voorbeelden van Le Brun. Ook in het doek met *Het vinden van Moses* is de plaats van handeling een andere dan die welke is voorgesteld in de gelijknamige composities van Veronese en zijn omgeving. In de laatstgenoemde voorstelling verbeeldde Tiepolo een ruimte die nauwkeurig overeenstemt met de tekstuele bron. Ik zal betogen dat de schilder doelbewust streefde naar een synthese tussen de zestiende-eeuwse traditie en 'moderne' opvattingen, en dat hij op die wijze trachtte te beantwoorden aan de verwachtingen van zijn erudiete tijdgenoten. De genoemde synthese realiseerde hij voor

een belangrijk deel in de vorm van een zorgvuldige afstemming van de afgebeelde ruimte en het gekozen onderwerp. In mijn bespreking van *Het vinden van Moses* zal echter ook een ander aspect van de ruimteweergave aan de orde komen, namelijk dat van de structurering van tijd, en wel in dubbele zin: het tijdsverloop van het verbeelde narratief en de tijd die de beschouwer nodig heeft om de voorstelling waar te nemen.

Hoofdstuk zes is gewijd aan een motief dat veelvuldig voorkomt in Tiepolo's kunst: de groep toekijkende figuranten. Ik zal onderzoeken welke functie aan dergelijke secundaire figuren werd toegedicht in de toenmalige kunst- en theaterliteratuur, en welke problemen men ondervond bij de encenering, zowel in de schilderkunst als in het theater. Daarnaast zal ik de formele structuur onderzoeken die kenmerkend is voor de door Tiepolo weergegeven groepen. De combinatie van beide benaderingen, vormanalyse en literatuuronderzoek, leidt tot een conclusie over de specifieke narratieve kwaliteit die Tiepolo met de figuurgroepen trachtte te bereiken, juist door ze voor te stellen op een wijze die in ruimtelijk opzicht uiterst tegenstrijdig is.

Het zevende hoofdstuk tenslotte bevat een analyse van Tiepolo's frescocyclus in de hal van de Villa Valmarana. Het is een analyse die zich richt op verschillende niveaus: de tekstuele bron van het voorgestelde drama, de beeldtraditie, de perspectivische organisatie van de fresco's en de daarin veronderstelde gezichtspunten van de beschouwer, en niet in de laatste plaats de structuur van de werkelijke ruimte van de villa, de ruimte dus waar de fresco's deel van zijn, en de wijze waarop de beschouwer zich in die ruimte beweegt. Door al deze niveau's met elkaar in verband te brengen zal ik de narratieve strategie proberen te reconstrueren die de schilder in deze frescocyclus heeft gevolgd, ervan uitgaande dat de fysieke verplaatsingen van de beschouwer een essentiële factor waren in die strategie. De analyse van fictieve en werkelijke ruimte leidt dan tot conclusies over de organisatie van tijd: de verbeelde verhaaltijd en de tijd van waarneming.

De kunst van Tiepolo zal ik niet proberen te verklaren als een strikt persoonlijke 'performance' of als een autonome visuele 'wereld', zoals gedaan werd door twintigste-eeuwse auteurs die hierna nog uitvoerig ter sprake zullen komen. Evenmin zal ik Tiepolo's werk benaderen alsof het ging om een rechtstreekse voortzetting van de historieschilderkunst uit de voorafgaande eeuwen. Ik heb gekozen voor een andere benadering, een benadering die recht wil doen aan de visuele complexiteit van Giambattista's schilderkunst, maar deze tegelijkertijd tracht te begrijpen in achttiende-eeuwse termen. Met dat doel zal ik een beperkt aantal werken, waarvan ik de meeste hierboven al heb genoemd, onderzoeken op de coloristische en perspectivische structuur, de setting waarbinnen de afgebeelde verhalen zijn voorgesteld en de wijze waarop de schilderijen zijn afgestemd op een beschouwer in de werkelijke ruimte. Uitgaande van observaties met betrekking tot deze aspecten, en zo veel mogelijk in de context van de

historische kunsttheorie, zal ik trachten te beschrijven welke specifiek schilderkunstige strategieën Tiepolo ontwikkelde als antwoord op de ervaringswijze en de opvattingen van zijn publiek.

1.

VERTELLER OF 'PERFORMER':
TIEPOLO IN DE KUNSTHISTORISCHE
LITERATUUR VAN DE
TWINTIGSTE EEUW

De kunst van Giambattista Tiepolo werd de afgelopen eeuw beschreven en verklaard vanuit steeds andere contexten en achtergronden: de stijltraditie van de Italiaanse schilderkunst, de religieuze en historische achtergrond, de droom, de theorie van Newton, het theater en de opera. De keuze van al die verschillende benaderingen hing nauw samen met opvattingen over de aard van Giambattista's kunstenaarschap. Tiepolo werd gezien als genie en laatste vertegenwoordiger van de door Giotto begonnen beeldtraditie, hij werd beschreven als diep gelovig vertolker van religieuze en morele waarden, als een speelse 'performer', als schepper van een wondere visuele wereld en als schilder met een theatrale verbeelding. De diversiteit aan opvattingen heeft geleid tot grote verschillen van inzicht met betrekking tot de definitie van de weergegeven ruimte, de betekenis van het licht, de functie van kleur, het gebruik van perspectief en de manier waarop die elementen met elkaar vorm geven aan de imaginaire 'plaats' van een *historia*.

In dit hoofdstuk beperk ik mij voornamelijk tot de moderne Tiepolo-literatuur, waarvan de geschiedenis ongeveer een eeuw geleden begon. De achttiende-eeuwse bronnen laat ik nog buiten beschouwing; in de volgende hoofdstukken komen de inzichten van Algarotti, Zanetti en andere tijdgenoten van de schilder nog uitgebreid ter sprake.

De literatuur van de twintigste eeuw hield zich vooral bezig met de problematiek van toeschrijving en datering, met de functie van tekeningen en olieverschetsen, met iconografische en biografische kwesties, en veel minder met de vraag welke specifiek schilderkunstige strategieën Tiepolo ontwikkelde ten aanzien van de verwachtingen en de ervaringswijze van zijn publiek. Wat nu volgt is dan ook geen volledig overzicht van de literatuur over Tiepolo, maar een poging om juist met betrekking tot het laatstgenoemde aspect de visie van een aantal auteurs in kaart te brengen, en de argumenten die zij gebruikten te toetsen op hun uitgangspunten en houdbaarheid.

Stijl en coherentie

De auteurs van de twee eerste grote Tiepolo-monografieën wijdden maar weinig woorden aan hun typering van Giambattista's stijl, en wat zij benadrukten was vooral de expansieve dynamiek van de frescodecoraties. In *G.B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere* (1909) schreef Pompeo Molmenti dat Tiepolo met zijn 'vurig penseel' door de kaders van de voorstellingen brak en 'figuren met uitrollende kledingplooien' over de omringende architectuurmotieven wierp.¹ En in *Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke* (1910) noemde Eduard Sack de door Tiepolo beschilderde plafonds treffende voorbeelden van wat Heinrich Wölfflin had omschreven als de afkeer van het duidelijk

¹ Molmenti 1911, p.237

begrensde ('Abneigung gegen das Bestimmte-begrenzte') en van het op oneindigheid gerichte ruimtegevoel van de Barok.²

De eerste diepgaande analyse van Tiepolo's kunst verscheen in 1943 met Theodor Hetzer's *Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz*.³ Nooit werd door latere auteurs de beeldopbouw in Giambattista's schilderijen zo waargenomen als Hetzer zich dat voorstelde: als een in alle opzichten hecht gestructureerd 'ensemble'. Anders dan Wölfflin, die in zijn *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) de stijlperioden van de zestiende en de zeventiende eeuw tegenover elkaar had geplaatst, benadrukte Hetzer de continuïteit van de traditie. Tiepolo beschouwde hij als de laatste grote Europese kunstenaar bij wie zich een bepaalde wetmatigheid van het beeld ('Bildgesetzlichkeit') openbaarde die de Italiaanse schilderkunst al sinds Giotto had gekenmerkt.⁴ Niet het dynamische of onbegrensde was in zijn ogen karakteristiek voor Tiepolo's vormtaal, maar 'beeldorde' ('Bildordnung').

Hetzer's idee van 'Bildordnung' veronderstelde een samenspel tussen de in het schilderij weergegeven motieven en een denkbeeldig net van compositielijnen. In de omgrenzing van het beeld en het daarin besloten formaat lagen de richtingen ('Grundrichtungen') vast waar de geometrische verdeling van het oppervlak op berustte. Op basis van die verdeling vormden alle afgebeelde figuren en omgevingselementen een hechte eenheid ('Bildeinheit') of, zoals Hetzer het in een eerdere beschouwing over de composities van Giotto noemde, een 'in zich gesloten, door zich zelf bestaand, in zich zelf samenhangend geheel'.⁵ Het onzichtbare web van lijnen achter de zichtbare motieven vertegenwoordigde in zijn ogen een hogere orde, waarin op wonderbaarlijke wijze het wezen van het kunstwerk lag besloten. Nauwkeurig beschreef Hetzer hoe in Tiepolo's kleine *Annunciatie* uit de Spaanse tijd [1766–70, afb. 1, GP 536]⁶ de houding van Maria is gerelateerd aan het verticale beeldformaat, hoe haar rechter arm een horizontale lijn volgt die precies door het midden van de compositie loopt en hoe Maria's half opgeheven hand samenvalt met een schuine lijn die ontstaat wanneer men de rechter- en onderzijde van het schilderij elk in vieren deelt en vervolgens het bovenste en meest linkse deelpunt met elkaar verbindt.

Het was dus een zuiver tweedimensionale ordening die Hetzer zag, een orde die vast verankerd was aan de randen, de lijst of het kader van het schilderij. Het geschilderde beeld

² Sack 1910, p. 10

³ Voor een kritische beschouwing over Hetzer's idee van picturale eenheid en vergelijkbare compositieopvattingen: zie Puttfarcken 2000, in het bijzonder het eerste hoofdstuk *Easel painting and pictorial order*.

⁴ Hetzer 1943, p. 24: "...sein Gesetz ist noch dasselbe, das Giotto, für Jahrhunderte gültig, aufgestellt hatte. Ja sogar tritt es in Tiepolo noch einmal mit besonderer Kraft und besonderem Glanze hervor, dazu in ganz persönlicher Form, wie denn das Allgemeine jener Epoche sich stets auf das lebendigste in grossen Individuen offenbart hat."

⁵ Hetzer 1996, p. 14. De formulering staat in *Über das Verhältnis der Malerei zur Architektur* uit 1937.

⁶ Voor afbeeldingen en de relevante gegevens bij alle schilderijen die ter sprake komen zal ik steeds verwijzen naar de betreffende entries in de meest complete oeuvrecatalogus die tot nu toe is verschenen, namelijk *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa* van Massimo Gemin en Filippo Pedrocchi, Venetië 1993 (aangeduid met de letters GP, gevolgd door het catalogusnummer).

vatte hij op als een totaliteit, die door haar geslotenheid is afgezonderd van de omringende wereld.⁷ De geometrie van het beeldvlak bepaalde in zijn ogen de structuur van een denkbeeldige driedimensionale ruimte achter dat beeldvlak: ruimte en vlak stemmen overeen, betoogde hij, wanneer de perspectieflijnen en de geometrische 'Flächenordnung' samenvallen.

Hij illustreerde zijn uiteenzetting over de verschillende niveau's van ordening met een aantal observaties die betrekking hebben op de ruimteweergave. Allereerst merkte hij op dat Tiepolo de picturale ruimte structureerde in achtereenvolgende velden die zich parallel aan het beeldvlak lijken te bevinden. De evenwijdigheid aan het beeldvlak, stelde Hetzer, garandeert een optimale overeenstemming tussen vlak en ruimte. Hij zag die structuur van parallelle vlakken niet alleen in voorstellingen met frontaal weergegeven architectuurdecors maar ook in de grote plafonddecoraties, waar wolken als bergen achter en boven elkaar lijken te schuiven.

Nu was die laagsgewijze opbouw juist een van de stijlkenmerken die door Wölfflin waren gedefinieerd als klassiek, dus eigen aan de zestiende en niet aan de achttiende eeuw. Wölfflin beschouwde Leonardo's *Laatste Avondmaal* als het grote voorbeeld van wat hij noemde de klassieke 'vlakkenstijl' ('Flächenstil'), en bij wijze van contrast wees hij Tiepolo's schilderij met hetzelfde onderwerp in het Louvre aan als 'tegenvoorbeeld van het ontwaarde vlak' ('Gegenbeispiel der entwerteten Fläche').⁸ Dat zelfde Parijse doek [1745-50, afb. 3, GP 393] werd later weer door Hetzer als voorbeeld gekozen van de in zijn ogen voor Tiepolo zo bijzonder kenmerkende 'räumliche Staffelung bildparalleller Schichten'.⁹ Het is de moeite waard de formuleringen waarmee de beide geleerden Tiepolo's *Laatste Avondmaal* analyseerden met elkaar te confronteren.

Het avondmaal werd door Tiepolo gesitueerd in een ruimte die inderdaad verdeeld is in achtereenvolgende parallelle elementen: geheel in de voorgrond de horizontale rand van een verhoogde, ondiepe scène waarop een lange tafel is voorgesteld met Christus en de apostelen er omheen; achter de tafel staan vier donkere zuilen op rij en daar weer achter wordt de ruimte afgesloten door een muur met centrale poort. De figuren nu, schreef Wölfflin, zijn niet verbonden met het vlak, en dat is beslissend: 'Men kan Christus niet losmaken uit het verband van de groep discipelen vóór hem, die door hun massa en door de combinatie van diepe schaduwen en helder licht het belangrijkste optische accent vormen. Of men het nu wil of niet: met alle middelen wordt het oog naar dit punt geleid, en

⁷ Zie over de opvatting van het kunstwerk als een in zichzelf gesloten eenheid, en de nadruk op de omgrenzende lijst: Wolfgang Kemp, *Heimatrecht für Bilder. Funktionen und Formen des Rahmens im 19. Jahrhundert* (Kemp 2006).

⁸ Het enorme verschil in afmetingen tussen beide schilderijen achtte Wölfflin voor zijn stijlvergelijking blijkbaar van geen belang.

⁹ Hetzer 1943, p. 28

vergeleken bij de dieptespanning tussen deze groep in de voorgrond en de naar achter geplaatste centrale figuur komen de elementen van het vlak geheel op de tweede plaats.’¹⁰

Een kwart eeuw later zag Hetzer het anders. De figuur van Christus behoorde in zijn ogen wel degelijk tot een andere orde dan de groep apostelen: ‘Zo zien we verder op het mooie schilderij met het Laatste Avondmaal in het Louvre dat Christus zich in mathematisch-heilige helderheid tussen de grote tektonische ordening toont en deelneemt aan het mystieke wezen van het vlak, terwijl de opgewonden apostelen heftig bewegen en de tegenspeler Judas in de mateloze volle curven van dierlijk aards leven slingert.’¹¹

Terwijl Wölfflin een puur formele structuur beschreef als illustratie van een welomschreven stijl, kende Hetzer aan sommige elementen van de formele structuur een expressieve of symbolische functie toe, die volledig in overeenstemming was met de inhoud van het weergegeven verhaal. Een zelfde coherentie van vorm en inhoud ontdekte hij in Tiepolo’s *Annunciatie*: de orthogonalen van de tegelvloer, schreef hij, zetten de richting voort waarin de engel zich neerbuigt voor Maria. De bewegingen van de afgebeelde figuren worden als het ware begeleid door de compositielijnen en de lijnen van het perspectief. Hetzer merkte dus ook een samenhang op tussen weergegeven handeling en perspectief, tussen ruimtestructuur en verhaalstructuur.

Tiepolo, tegenpool van Alberti?

In de tweede helft van de twintigste eeuw ontstonden inzichten die in veel opzichten tegengesteld waren aan die van Hetzer. Zij werden ingeleid door een artikel van Michael Levey, dat in 1957 verscheen met de titel *Tiepolo’s treatment of classical story at Villa Valmarana, a study in eighteenth-century iconography and aesthetics*.¹² De auteur betoogde dat Tiepolo zich losmaakte van de traditie van serieuze historieschilderkunst en in plaats daarvan een geheel eigen ‘privé – iconografie’ ontwikkelde. Vanuit die persoonlijke voorstellingswereld zou hij bij wijze van spel improvisaties hebben geschilderd op de grote klassieke thema’s: ‘(...) armour, heroines, horses, goddesses, pine trees, are all properties

¹⁰ Wölfflin 1915 (ed.1970), p. 109: ‘Man kann Christus nicht lösen aus der Beziehung zu der Gruppe der Jünger schräg vor ihm, die wegen ihrer Masse und wegen des Zusammentreffens von tiefem Schatten und höchstem Licht optisch den Hauptakzent haben. Man mag wollen oder nicht: mit allen Mitteln wird das Auge auf diesen Punkt geleitet, und neben der Tiefenspannung zwischen dieser Vorgruppe und der rückwärtigen Zentralfigur treten die Elemente der Ebene durchaus in zweite Linie zurück.’

¹¹ Hetzer 1943, p. 26: ‘So sehen wir weiter auf dem schönen Abendmahlbilde im Louvre Christus zwischen der grossen tektonischen Ordnung sich in mathematisch-heiliger Klarheit darstellen und am mystischen Wesen der Fläche teilnehmen, während die erregten Apostel heftig bewegt sind und der Gegenspieler Judas in den üppig vollen Kurven animalischen irdischen Lebens schwingt.’

¹² Levey 1957

to play with and from which can be constructed one final grand theatrical performance.’¹³ Tiepolo’s voornaamste doel, met name in de grote frescodecoraties, zou het scheppen van ruimte zijn geweest (‘air and space’).¹⁴

Het duurde een kwart eeuw voordat Levey’s originele betoog een vervolg kreeg. Dat gebeurde in eerste instantie door enkele Duitse kunsthistorici, die de aandacht opnieuw op het formele aspect van de composities vestigden. In plaats van de hechte beeldorganisatie, die Hetzer als bewijs van Tiepolo’s plaats binnen de traditie had gezien, werd nu echter een desorganisatie waargenomen die werd opgevat als niet traditioneel en zelfs als symptoom van moderniteit. Deze benadering verscheen voor het eerst in Ulrike Anderssons dissertatie *Giovanni Battista Tiepolo in der Villa Valmarana ai Nani* (1983), waarin een als incoherent waargenomen beeldstructuur werd beschreven: ‘Zo isoleren afzonderlijke figuren zich uit de grotere samenhang van het beeld, onbelangrijke dingen in de voorstelling worden bovenmatig benadrukt, beeldgrappen en de meest uiteenlopende onwaarschijnlijkheden storen de harmonische opbouw van het beeld. De traditionele voorstelling wordt gebroken, vertoont in de veelvuldigheid geen eenheid meer, terwijl de inzet van de beeldmiddelen een andere geworden is.’¹⁵

Een vergelijkbare visie werd kort na het verschijnen van Anderssons studie geformuleerd door Hermann Bauer, in de symposiumbijdrage *Einige Bemerkungen zur Pliskizze im venezianischen Settecento* (1984), waarvan hij later verschillende elementen uitgebreider ter sprake bracht in zijn *Tiepolos monumentale Capricci* (1990). De auteur betoogde, met instemming verwijzend naar de dissertatie van Andersson, dat Tiepolo de motieven in zijn schilderijen niet groepeerde langs compositielijnen die afgeleid zijn van de beeldrand of het formaat, maar eerder als ‘verdichtingen’ rond een kern.¹⁶ De vele afsnijdingen en overlappingsen (figuren, gezichten worden door Tiepolo graag ‘angeschnitten, überschnitten’, schreef hij), en de ongebruikelijke, dikwijls bizarre aanzichten waarmee Tiepolo figuren van achteren, van onderen, of juist van boven weergaf, zouden als resultaat hebben dat de figuren zich onvolledig en vervreemd voordoen en de vormen zich op pittoreske wijze verzelfstandigen.¹⁷

In 1984, hetzelfde jaar dus waarin Bauer voor het eerst zijn visie op het in zijn ogen ‘vervreemde’ karakter van Giambattista’s figuren uiteenzette, verscheen in Engeland een

¹³ Ibid., p. 317

¹⁴ Ibid., p. 310

¹⁵ Andersson 1983, p. 125: ‘So isolieren sich einzelne Figuren aus dem übergeordneten Bildzusammenhang, unwichtige Dinge im Bild werden unangemessen betont, Bildwitze und die verschiedensten Unwahrscheinlichkeiten stören den harmonischen Aufbau des Bildes. Das traditionelle Bild wird brüchig, lässt keine Einheit mehr in der Mannigfaltigkeit erkennen, weil der Einsatz der Bildmittel ein anderer geworden ist’

¹⁶ Bauer 1990, pp. 171 - 172

¹⁷ Ibid. pp. 174 – 175, zie ook Bauer 1984, pp. 89 - 93

essay van Svetlana Alpers met de veelzeggende titel *No telling, with Tiepolo*.¹⁸ De inhoud van het essay werd tien jaar later bijna integraal opgenomen in *Tiepolo and the pictorial intelligence* (1994), een boek dat Alpers schreef met Michael Baxandall en dat, uitzonderlijk in de Tiepolo-literatuur, de specifiek schilderkunstige ‘representational intelligence’ tot onderwerp had. De benadering van beide auteurs, en in enkele gevallen zelfs hun formuleringen, kwamen sterk overeen met die van Andersson in haar hierboven genoemde studie over de Villa Valmarana.¹⁹

Alpers en Baxandall begonnen hun betoog met een verwijt aan een deel van de academische kunstkritiek bij wie zij een zekere geringschatting constateerden voor het visuele medium in kwestie. Tegen de achtergrond van die geringschatting wilden zij aanvankelijk een ‘case study’ schrijven: ‘the intention was to address painting directly and ahistorically, without reference to circumstances and context.’²⁰ Het project mondde uit in een ambitieuze poging tot het formuleren van een nieuwe visie op de aard van het kunstenaarschap van Tiepolo. Precies een halve eeuw na Hetzer’s uiteenzetting over Tiepolo’s tektonische beeldopbouw omschreven Alpers en Baxandall de activiteit van Giambattista nu als ‘deconstructive’.²¹ Het proces van inventie, gedocumenteerd in de tekeningen en olieverfschetsen, kenmerkte zich volgens de auteurs door fragmentatie. Tiepolo, betoogden zij, begon met voorbereidende figuurstudies die in de volgende stadia steeds meer visuele samenhang verloren. De randen van de figuren, de aanduidingen van lichtintensiteit, zelfs de patronen van pen- en penseelbewegingen veranderden in zelfstandige vormelementen: ‘The elements become independent, partly through shaping in a medium, partly through fusing, and will no longer fuse into something like what is usually presented to the eye.’²²

De beelden die uiteindelijk ontstonden werden door de auteurs opgevat als de neerslag van een irrationeel mentaal proces, een ‘image-making activity’ van de hersenen, vergelijkbaar met dromen. De schilder werkte vanuit ‘the shaping power of fantasy’ en het was die werkzaamheid van de verbeelding welke hij als het ware in zijn kunst registreerde.²³

Alpers en Baxandall trachtten hun visie onder meer aannemelijk te maken met een uitgebreide beschrijving van *Het vinden van Mozes*, [ca. 1736, afb. 26-27, GP 212] een schilderij waarin zij grote ruimtelijke incoherentie, absurde discrepanties in schaal en dubbelzinnige verhoudingen tussen voor- en achtergrond observeerden. Zij wezen op de

¹⁸ Alpers 1984

¹⁹ Aan het eind van het boek, in de *General Bibliography*, verwezen Alpers en Baxandall kort naar Andersson’s artikel *Techniken der Verfremdung im Werk Giovanni Battista Tiepolo’s*, onder vermelding van een onjuiste tijdschrifttitel. Zij voegden er het volgende summier commentaar aan toe: ‘an analysis of a number of narrative characteristics touched on in this book, with particular reference to the frescoes at the Villa Valmarana.’ De dissertatie waar het artikel op was gebaseerd werd door de auteurs niet vermeld. Alpers en Baxandall 1994, p. 175

²⁰ Alpers en Baxandall 1994, p. V

²¹ Ibid., p. 46

²² Ibid. pp. 62 - 63

²³ Ibid. pp. 45 - 46

abrupte afsnijdingen van figuren aan de randen van het schilderij, het ontbreken van een systematisch perspectief en de afwezigheid van zowel een dramatisch centrum als een herkenbaar onderscheid tussen hoofd- en bijfiguren.²⁴ Tiepolo, concludeerden de auteurs, was eenvoudig niet in staat om zich aan de Albertiaanse *historia* te houden²⁵. Wat de schilderijen tonen was in hun ogen geen dramatische handeling maar een schilderkunstige performance: 'It is the unfolding of a pictorial performance rather than a framed theatrical tableau to which we attend.'²⁶

Nu waren Alpers en Baxandall niet de eersten die een dubbelzinnige of onlogische beeldstructuur in verband brachten met de specifiek schilderkunstige 'intelligentie' van de betreffende kunstenaar. In een twee jaar eerder verschenen studie signaleerde Jack M. Greenstein in de kunst van Mantegna eveneens een aantal incoherenties met betrekking tot de narratieve logica, ruimteverhoudingen, schaal en perspectivische gezichtspunten, en ook hij verklaarde die tegenstrijdigheden uit Mantegna's bijzondere 'pictorial intelligence'.²⁷ Alpers en Baxandall vermeldde Greenstein's analyse niet in hun boek en evenmin maakten zij de voor de hand liggende vergelijking met sommige zestiende-eeuwse schilderijen, bijvoorbeeld Pontormo's *Visitatie* of Tintoretto's *Koperen slang*, waarin de ruimtelijke verhoudingen op zijn minst zo onbegrijpelijk zijn als die in Tiepolo's *Het vinden van Mozes*.

De beide auteurs beperkten zich tot hun eigen observaties, die zij interpreteerden als een exclusief bewijs van Giambattista's idiosyncrasie. In de tegenstrijdigheden die zij constateerden zagen zij het argument voor hun stelling dat Tiepolo een uitzondering was, dat hij buiten de door Giotto, Masaccio en Rafaël gevestigde traditie stond. Immers, betoogden zij, in die traditie werd een schilderij juist opgevat als een Albertiaans 'raam' waardoorheen de beschouwer, op een bepaalde afstand geplaatst, zicht heeft op verhalende figuren in een 'leesbare ruimte'.²⁸

Die nadruk op de raammetafoor en op leesbare ruimte, als tegenpool van Tiepolo's ruimtelijke dubbelzinnigheid, was een van de zwakste schakels in hun betoog.

Het definiëren van de Renaissance-opvatting in termen van perspectivische 'ruimte' was in de literatuur weliswaar niet ongebruikelijk, maar werd intussen zeer uitvoerig bekritiseerd door James Elkins in *The poetics of perspective* (1994), een boek dat in precies het zelfde jaar verscheen als *Tiepolo and the pictorial intelligence*. Elkins wees er op dat in de periode van de Renaissance nog geen equivalent bestond voor het moderne begrip 'ruimte' en dat termen als 'pictorial space', 'fictive space' en 'perspective space' in de tegenwoordige

²⁴ Ibid., pp. 44 – 45

²⁵ Ibid., p. 41: "He is unable to sustain the Albertian *historia* (...)."

²⁶ Ibid. p. 45

²⁷ Greenstein 1992, pp. 98 - 104

²⁸ Alpers, Baxandall 1994, p. 8

literatuur op een al te vanzelfsprekende wijze worden gebruikt.²⁹ Het perspectief van de Renaissance, stelde hij, was meer een losse verzameling rationele methoden dan een rationalisatie van het zien, meer een manier om objecten te tekenen dan om die objecten in een abstracte ‘ruimte’ te plaatsen.³⁰ En terwijl Elkins tot de conclusie kwam dat de raammetafoor in het vijftiende-eeuwse denken over perspectief nog geen centrale betekenis had, karakteriseerden Alpers en Baxandall het Renaissance-schilderij als een *framed theatrical tableau*, als een virtuele wereld begrensd door een raam³¹: ‘Though tapestries were woven, books illustrated, walls painted and fresco praised as the manly medium, the movable easel painting became the exemplary format. The fiction that a picture presents a virtual world is dependent on the acceptance of certain constraints within and without: detail - of figural movement, of luminance, of the patterns of fabrics - is subordinated to the interest of the visual legibility of the whole, which is marked off from the world by a (commonly) rectangle frame and composed to be seen from a certain distance.’³²

Tegenover deze opvatting van het schilderij als voorstelling van een coherente ruimte of ‘wereld’, een opvatting die zij terugvoerden op Alberti, konden de beide auteurs nu op doeltreffende wijze de fragmentatie in Tiepolo’s kunst definiëren³³: ‘(...) while Alberti suggests a legibly constructed space, Tiepolo prefers a non-illusionistic extended strip, while Alberti likes a narrative crux, Tiepolo proliferates and splinters events; while Alberti limits figures to ten, Tiepolo multiplies and splits them; while Alberti recommends that gestures be dramatic enactment, Tiepolo offers figures striking attitudes, and while Alberti suggests a choric figure cueing the viewer to his response, Tiepolo offers a wide-eyed onlooker.’³⁴

Tiepolo zondigde echter niet méér tegen de zo voorgestelde zienswijze van Alberti dan de talloze kunstenaars uit de vijftiende eeuw zelf die, net als Masaccio in *De cijnspenning*, het aantal figuren niet beperkten tot tien maar vermenigvuldigden tot bijna het dubbele of meer, en hun composities niet concentreerden in een ‘narrative crux’ maar juist uitbreidden tot verschillende ‘gebeurtenissen’ die plaatsvinden op verschillende momenten.³⁵ Alberti’s tekst zelf, het kan de beide auteurs niet onbekend zijn geweest, is ook minder eenduidig en streng dan de hierboven geciteerde opsomming van tegenstellingen suggereert. Niet alleen

²⁹ Elkins 1994, pp. 12 - 15

³⁰ In Kim Veltman’s on-line bibliografie *Sources and literature on perspective*, Volume III, hoofdstuk II (*History*) verscheen een zorgvuldige kritiek op Elkins’ boek. De kern van het betoog werd echter door Veltman bevestigd: ‘Whichever way we read the evidence Elkins’ point that Renaissance perspective was monolithic neither in theory or practice is important.’

³¹ Elkins (1994, p. 52) interpreteerde de metafoor vooral in pedagogische zin, als een retorische figuur bedoeld om ingewikkelde geometrische concepten begrijpelijk te maken.

³² Alpers en Baxandall 1994, p. 8

³³ De argumentatie van beide auteurs doet sterk denken aan de opmerking van Elkins, dat tegenwoordige auteurs een ‘monolithisch’ perspectief nodig hebben om daartegen de fragmentaties van het modernisme te kunnen definiëren (Elkins 1994, p. 80).

³⁴ Alpers en Baxandall 1994, p. 41

³⁵ Andrews 1995

geometrisch perspectief en heldere composities worden aanbevolen in *De Pictura*, maar ook *copia*, *varietas* en zelfs *exuberantia*, kwaliteiten waarmee de kunst van Tiepolo bepaald niet in tegenspraak was.³⁶

Na verschijning van *Tiepolo and the pictorial intelligence* werden de conclusies, uitgangspunten en methode het boek enkele malen scherp bekritiseerd. De auteurs werd onder meer misplaatste anti-iconografische polemieken verweten en hun poging tot een directe, 'ahistorische' benadering werd beoordeeld als een vorm van zelfbedrog.³⁷ Zij hadden Tiepolo's kunst te veel vanuit een hedendaags gezichtspunt beschreven en leken zo ten prooi te zijn gevallen aan een modern vooroordeel over artistieke spontaniteit. De meest kernachtig geformuleerde kritiek was afkomstig van Christiansen: 'Few books exemplify as well as theirs how different Tiepolo's art appears when judged from a historical rather than a strictly modern point of view.'³⁸ Desondanks werd in de publicaties die enkele jaren later ter gelegenheid van Tiepolo's driehonderdste geboortedag verschenen meermalen met instemming en zelfs met bewondering naar het boek verwezen. En in haar *Sacred Eloquence. Giambattista Tiepolo and the Rhetoric of the Altarpiece*, dat verscheen in 2010, stelde Johanna Fassel dat zij zich in deze studie gebaseerd had op de publicaties van onder meer Ulrike Andersson, Frank Büttner, Svetlana Alpers en Michael Baxandall, omdat, zo schreef zij, '(...) they have located meaning in the unusual and implicitly recognized Tiepolo's liminal position: one of the last masters of the Renaissance and the first protagonists of the Romantics – even a precursor of the Surrealists.'³⁹

Tiepolo, een modern kunstenaar?

De 'gedeconstrueerde' beeld- en verhaalstructuur die nu leek te zijn ontdekt werd niet alleen opgevat als een breuk met de traditie, maar ook als een teken van moderniteit. In een beschouwing van Giuseppe Barbieri werd het instabiele, vlottende en tegenstrijdige karakter van Tiepolo's ruimteweergave zonder omwegen geduid als een 'schokkende blik van moderniteit' ('sconvolgente indizio di modernità') en als 'nieuwe visie op de wereld' ('nuovo punto di vista sul mondo').⁴⁰ Ook anderen, auteurs die hierboven al min of meer uitvoerig ter sprake kwamen, verpakten het idee van een 'moderne' Tiepolo in soms ronduit

³⁶ Alberti 1435 (ed. 1972), p. 78; voor het belang van juist deze begrippen in Alberti's tekst zie Lubbock 2006, pp. 269 - 272

³⁷ Aurenhammer 1996

³⁸ Christiansen 1999, p. 691 n. 31

³⁹ Fassel 2010, p. 14

⁴⁰ Barbieri 1998

bizarre betogen over de autonomie van het visuele ten opzichte van het literaire. Het loont de moeite de manier waarop zij die autonomie definieerden nader te beschouwen.

Alpers en Baxandall hadden hun visie onder meer samengevat met de woorden: 'Instead of trying to tell, Tiepolo shows.'⁴¹ Die kernachtige formulering lijkt, hoewel de auteurs er niet expliciet naar verwezen, een variatie te zijn op de eerdere opmerking van Andersson: 'Tiepolo verzinnebeeldt niet, hij verbeeldt' ('Tiepolo versinnbildlicht nicht, er verbildlicht.'⁴²). Evenals Hetzer, die het beeldspecifieke ('Bildhafte') wezenlijker achtte dan het figuratieve, beschouwden zowel Andersson als Alpers en Baxandall het literaire element in Tiepolo's kunst als ondergeschikt aan het puur visuele. Andersson had opgemerkt dat Tiepolo evenveel nadruk legde op draperieën en andere secundaire motieven als op de protagonisten van het afgebeelde verhaal, die hij bovendien soms zonder enige dramatische samenhang zou hebben voorgesteld. De voorstellingswijze, zo betoogde zij, emancipeerde zich van het voorgestelde, waardoor de beschouwer wordt afgeleid van het weergegeven onderwerp.⁴³ De verzelfstandiging van de formele vormgeving van het thema, schreef zij, leidt tot een meerduidigheid die de beschouwer een grote mate van vrijheid biedt: 'De beschouwer is in hoge mate nodig om de voorstelling te definiëren. Niet wat Tiepolo toont is het kunstwerk, maar het kunstwerk ontstaat pas in samenspel met de waarneming en duiding van de beschouwer. Het motief van het schilderij zelf is geheel en al banaal te noemen.'⁴⁴

Ook deze zienswijze van Andersson werd stilzwijgend overgenomen door Alpers en Baxandall. De associërende activiteit van de beschouwer werd door hen aangeduid als *para-narrative*: 'Painting – or should one say pre-modern painting? – that does not fit the convention of narrative or history painting has generally either been looked at as belonging to a non-narrative genre or type (such as portraiture, still life, landscape, icon or *Andachtsbild*) or else relegated to some loose category of decoration. Though it can serve as a resource, a tale is not essential to painting. But in making *visual* sense of depiction we become narratively engaged. Lessing proposes the viewer's imaginative participation as a way around pictorial limitations. If we wish, positively, to give the peculiarity of the pictorial its due, we need some minimalist sense of narrative – we need a sort of para-narrative. Para-narrative would refer to the human elements we infer in making visual sense of a pictorial representation.'⁴⁵

⁴¹ Alpers en Baxandall 1994, p. 40

⁴² Andersson 1983, p. 126

⁴³ Ibid., pp. 116 - 117

⁴⁴ Ibid., p. 123: 'Der Betrachter ist in hohem Masse notwendig zur Bestimmung des Bildes. Nicht das, was Tiepolo vorführt, ist das Kunstwerk, sondern dieses entsteht erst im Zusammenspiel mit der Wahrnehmung und Deutung des Betrachters. Das Motiv des Bildes selber ist durchaus banal zu nennen.'

⁴⁵ Alpers en Baxandall 1994, p. 42

Het belang van wat Alpers en Baxandall ‘the viewer’s imaginative participation’ noemden werd door Lessing, en eerder overigens ook door Alberti, onder meer ter sprake gebracht met het antieke verhaal van Timanthes. De schilder Timanthes werd geprezen omdat hij, vertrouwend op de fantasie van de beschouwer, de extreme droefheid op het gelaat van Agamemnon niet toonde maar verhulde. Later, in de Villa Valmarana, werd de vader van Iphigeneia ook door Tiepolo verbeeld met het gelaat verborgen in de plooien van zijn mantel, zodat de beschouwer zich zelf een voorstelling van het onvoorstelbare moet maken. Het idee van actieve participatie door de beschouwer was oud en zeker relevant met betrekking tot Tiepolo, maar die participatie werd nu gedefinieerd als zou zij zich, onafhankelijk van het afgebeelde verhaal, beperken tot ‘the human elements we infer in making visual sense of a pictorial representation’. Het ging Alpers en Baxandall niet zoals Lessing om het vermogen van de beschouwer in zijn verbeelding een onvolledig uitgebeelde handeling te completeren, maar om recht te doen aan *the peculiarity of the pictorial*, een begrip dat niet uit Lessing’s *Laokoon* afkomstig is en eerder herinnert aan *Modernist Painting* van Clement Greenberg.⁴⁶

In hun pogingen om de moderniteit van Tiepolo’s kunst te benadrukken lijken Alpers en Baxandall hun oriëntatie enigszins te zijn kwijtgeraakt. Het schilderij met *De vinding van het ware kruis* vergeleken zij zonder aarzeling met de laatste fase van het Cubisme: delen van lichamen en draperieën, schreven zij, zijn ‘displaced and reassembled’ tot een complexe nieuwe figuur, ‘disturbingly divided or deconstructed against itself. Picasso-like, one might say.’⁴⁷ Maar enkele pagina’s later vertrouwden zij Giambattista een opvatting toe die rechtstreeks afkomstig lijkt uit Breton’s Surrealistisch Manifest: wat in de schilderijen zichtbaar wordt, verklaarden zij, is ‘the mind’s traffic in images’, en: ‘it is dreaming as an activity of the visual mind (...) that provides the relevant frame for Tiepolo’.⁴⁸ In weer een ander gedeelte van het boek suggereerden de beide auteurs, Clement Greenberg citerend, een parallel tussen het kunstenaarschap van Tiepolo en dat van Jackson Pollock.⁴⁹

De moderniteit van Tiepolo kwam, zoals veel van de gedurfde ideeën in het boek van Alpers en Baxandall, al ter sprake in het proefschrift van Andersson. De Duitse kunsthistorica zag in Tiepolo’s kunst de overgang van een traditionele naar een moderne

⁴⁶ ‘Each art had to determine, through the operations peculiar to itself, the effects peculiar and exclusive to itself’. Clement Greenberg, *Modernist Painting*. In Harrison en Wood 1992, p. 755.

⁴⁷ Alpers en Baxandall 1994, p. 40

⁴⁸ Ibid. pp. 45 – 46. In zijn *Manifeste du Surrealisme* (1924) beschreef Breton hoe de surrealistische werkwijze was ontstaan uit het idee om droombeelden, die zich op zekere avond in ononderbroken opeenvolging aan hem voordeden, rechtstreeks te gebruiken als poëtisch materiaal. In het tweede surrealistisch manifest (1929, zie voor de Egelse vertaling Harrison en Wood 1992, p. 450) omschreef hij de beelden van het surrealisme onder meer als ‘products of psychic activity’ en ‘products which automatic writing and the description of dreams represent’.

⁴⁹ Ibid. p. 30

‘Bildauffassung’.⁵⁰ Haar formuleringen kunnen moeilijk anders geïnterpreteerd worden dan als een betoog over het ontstaan van autonomie in modernistische zin.

Een vergelijkbare tendens blijkt uit de inleiding die Adriano Mariuz schreef voor de catalogus van de grote Tiepolo-tentoonstelling van 1996. Mariuz begon zijn inleiding met de vaststelling dat tegenwoordig de kunst van het verleden niet meer wordt geïnterpreteerd op basis van ideologieën, en het oordeel niet langer wordt beheerst door de criteria van de avant-garde. Misschien, meende hij, zijn we in het tegenwoordige culturele klimaat in een betere positie om Tiepolo te waarderen dan voorheen. Maar hij liet zijn overwegingen onmiddellijk volgen door de opmerking: ‘More than the celebrated interpreter of the society and culture of the ancien régime, Tiepolo should be seen above all as one of the loftiest examples of the “pictorial intelligence”: as the creator of a wondrous world that has its raison d’être in its very visibility, that is, in its manifestation as a pure spectacle of painting.’⁵¹

Deze opvatting van Tiepolo als schepper van een puur visuele ‘wondrous world’ lijkt aan te sluiten bij de idee van een onbevangen, verwonderde blik, een blik waarmee men zonder kennis of herkenning naar de wereld kijkt; een blik, met andere woorden, zoals die door Alpers en Baxandall aan de schilder (en aan de beschouwer van zijn kunst) werd toegedicht: ‘He [Tiepolo] is regressive in the particular sense of imagining a return to a more primitive level of the operation of the mind and to the world being constructed there. He lingers on, and delights in, the lack of certainty, the lack of closure that forms not fully recognized or realized provide (...). A pleasure in looking at Tiepolo is savouring the shape of things (...) before they assume a full identity.’⁵²

Een dergelijke manier van waarnemen, gericht op de vooralsnog betekenisloze *vorm* van de dingen, was in de tijd van Tiepolo zelf waarschijnlijk nog niet denkbaar. In zijn boek *Techniques of the observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth century* (1990) heeft Jonathan Crary betoogd dat Cézanne, Ruskin en Monet zich alleen een ‘onschuld van het oog’ konden voorstellen dankzij de ingrijpende sociaal-economische veranderingen die plaatsvonden in de loop van de negentiende eeuw.⁵³ Aan het exclusief visuele, het beeld zonder verhaal of onderwerp, werd in de kunstopvattingen van de achttiende eeuw dan ook

⁵⁰ Andersson 1983, p. 159

⁵¹ Ibid., p. 4.

⁵² Alpers en Baxandall 1994, p. 17

⁵³ Crary (1990, p. 66) haalde bij wijze van voorbeeld het geval aan van de ‘Chesleden boy’: een veertienjarige jongen, blind sinds zijn geboorte, die in 1728 door de arts Chesleden met succes aan cataract werd geopereerd. ‘In all the speculation surrounding the 1728 case of the Chesleden boy, no one was ever to suggest that a blind person restored to sight would initially see a luminous and somehow self-sufficient revelation of colored patches. Instead, that inaugural moment of vision was a void that could not be spoken of or represented, because it was empty of discourse and thus of meaning. Vision for the newly sighted person took shape when words, uses, and locations could be assigned to objects. If Cézanne, Ruskin, Monet, or any other artist of the nineteenth century is able to conceive of an “innocence of the eye” it is only because of a major reconfiguration of the observer earlier in that century.’

geen enkel belang gehecht. In de kunsttheorie werd de idee van ‘pure zichtbaarheid’ niet eerder geformuleerd dan aan het einde van de negentiende eeuw, om precies te zijn door Konrad Fiedler in 1887.⁵⁴

De parallel met het theater

In het artikel *Tiepolo, Theater and the notion of Theatricality* (1999) beschreef Keith Christiansen de kunst van Tiepolo niet als een puur schilderkunstig spektakel, maar als een ‘illusie van puur theater’. Het geheim van Giambattista’s kunstenaarschap schuilde in zijn ogen niet in een exclusief picturale ‘intelligentie’, maar eerder in een fundamenteel theatrale ‘imagination’. ‘Tiepolo’s imagination’, schreef hij, ‘was fundamentally theatrical, and eighteenth-century theater conventions can provide at the very least both a corrective lens through which certain aspects of his art gain sharper focus and a gauge of the astonishing power and originality of his imagination, one nurtured on the grand heritage of Venetian painting but capable as well of taking cues from other, remarkably disparate, traditions and experiences.’⁵⁵

Christiansen wees er terecht op dat de ‘remarkably disparate’ tradities van schilderkunst en theater in werkelijkheid hecht met elkaar waren vervlochten en dezelfde idealen deelden. Tiepolo’s kunst, schreef hij, behoorde tot de grote schilderkunstige, literaire en theatrale traditie die zich richtte op een wereld van helden en goden, en die de verbeelding boven de weergave van zichtbare realiteit stelde. Wat Christiansen in zijn artikel probeerde aan te tonen was dat Tiepolo rechtstreeks ideeën putte uit de conventies van het achttiende-eeuwse theater. De melodramatische gebaren, de formele stijl, de fantastische kostuums en de illusionistische architectuurdecors van de grote frescodecoraties wees hij aan als evenzoveel kenmerkende elementen van het toenmalige theater, in het bijzonder de opera.

In een publicatie die in het zelfde jaar verscheen als het artikel van Christiansen betoogde Andrea Gottdang echter dat er van een directe parallel tussen achttiende-eeuwse schilderijen en concrete toneel- of operavoorstellingen geen sprake was.⁵⁶ Beide auteurs

⁵⁴ Fiedler 1971, I p. 321 (*Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887): ‘Wenn wir den Künstler einesteils mit der Natur, anderenteils mit einem Material beschäftigt sehen, um ein Drittes hervorzubringen, was weder Natur im gewöhnlichen Sinne, noch blosses Material ist, so ist der Sinn seines Tuns ein doppelter. Auf der einen Seite wird die Natur insofern ihres Wesens entkleidet, als sie dem entstehenden Dritten von alledem, was wir an der Natur wahrnehmen und was uns dieselbe zur Natur macht, nichts anderes mehr vorhanden ist, als das, was dem Auffassungsgebiete des Gesichtssinnes angehört; auf der anderen Seite wird das Material dadurch zu einem geläufigen Ausdrucksmittel der Sichtbarkeit gemacht, dass in seiner Verwendung und Bearbeitung alle seine stofflichen Eigenschaften nur insoweit Berücksichtigung finden, als sich an ihnen die Veränderung, Gestaltung, allmähliche Entwicklung eines Gesichtsbildes vollziehen lässt.’

⁵⁵ Christiansen 1999, p. 665

⁵⁶ Gottdang 1999, pp. 155 - 214

lieten veel aspecten buiten beschouwing, bijvoorbeeld de wijze waarop Tiepolo's theatrale opvatting zich precies verhiel tot de Aristotelische opvatting van eenheid, of tot de verhouding tussen schilderkunst, tragedie en epos, het verbinden en scheiden van groepen, de weergave en plaatsing van figuranten of 'interne toeschouwers', de noodzaak of overbodigheid van een geloofwaardige illusie, en andere *topoi* die sinds de zestiende eeuw van tractaat tot tractaat steeds weer werden hernomen en gemodificeerd.⁵⁷ Tenminste enkele elementen van Giambattista's manier van insceneren zullen in de volgende hoofdstukken tegen het licht van die discussies worden gehouden, maar op deze plaats wil ik een aspect aan de orde stellen dat specifiek betrekking heeft op de suggestie van ruimte. Sommige twintigste-eeuwse auteurs zagen in Tiepolo's kunst een doorbreking van de grenzen tussen realiteit en inscenering: in hun ogen leken ofwel fictieve figuren de ruimte van de beschouwer binnen te dringen, of zij hadden de indruk als beschouwer te worden opgenomen in de door Tiepolo gefingeerde ruimte.

Zo beschreef Barry Hannegan in een bijdrage aan het internationale congres van Tiepolo studies in Udine van 1972, dat hij als beschouwer de sensatie had zelf te worden opgenomen in Tiepolo's universum: 'To be absorbed into the order of his universe is an experience, admittedly based on empathy, that is just the reverse of the standard Baroque illusionistic ceiling where the benefits of Divinity are showered down on us but we are rarely if ever deemed worthy to ascend to that ideal world above.'⁵⁸

Hannegan's ontwapenende opmerking dat hij niet méér beschreef dan een 'experience, admittedly based on empathy' is waarschijnlijk evenzeer van toepassing op de ervaring die andere auteurs beschreven. Een ogenschijnlijk minder gevoelsmatig betoog, maar met een vergelijkbare strekking, werd later geformuleerd door Bleyl. Met betrekking tot de fresco's in de hal van de Villa Valmarana stelde hij: 'Ook hier bevindt de beschouwer zich te midden van de voorstellingen, dus midden in de handeling.'⁵⁹ In verschillende variaties keerde zo een zelfde veronderstelling terug, namelijk dat men kijkend naar Tiepolo's grote frescodecoraties zich als het ware *in* het beeld zou bevinden. Een dergelijke gewaarwording is echter afhankelijk van de manier waarop men kijkt. De bezoeker van de Villa Valmarana bevindt zich inderdaad midden tussen de fresco's, maar dat impliceert niet, zoals ik zal uiteenzetten in hoofdstuk zeven, dat hij zich in de ruimte van de voorgestelde handeling begeeft.

⁵⁷ Zie Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum, théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français* (2003), waarin de geschiedenis van de aan Aristoteles ontleende *topoi*, beginnend met het *théâtre à l'italienne* en de herontdekking van Vitruvius en Aristoteles, en eindigend met de achttiende-eeuwse opvattingen over subjectiviteit en 'sentiment', uitvoerig gedocumenteerd in kaart werd gebracht.

⁵⁸ Hannegan 1972

⁵⁹ Bleyl 1998, p. 126: 'Anche qui lo spettatore si trova in mezzo alle rappresentazioni, quindi in mezzo all'azione.'

De omgekeerde beweging, waarin de gefingeerde figuren zich binnen de realiteit van de beschouwer begeven, werd onder anderen door Mariuz verwoord: ‘De beelden zweven in onze richting, lijken zelfs onze ervaringsruimte binnen te komen, bijna om die van zijn begrenzingsen te bevrijden en te openen naar een onvergelijkbaar grotere en meer betekenisvolle dimensie.’⁶⁰

Een vergelijkbare observatie bracht William Barcham ter sprake in zijn iconografische en contextuele studie *The religious paintings of Giambattista Tiepolo* (1989). Hij wees onder meer op de ruimtewerking in de late altaarstukken voor de kerk San Pascual Baylon te Aranjuez. Door een consequent gebruik van complementaire kleuren met een gelijke helderheidswaarde, schreef Barcham, vermeerde Tiepolo zware schaduwen en de illusie van massa, volume en diepte. Vanuit de schilderijen lijkt een onpeilbare, immateriële wereld dichterbij te komen tot in de ruimte van de beschouwer: ‘All of the Aranjuez scenes appear to float on the canvas surface rather than to recede behind it. The figures, who are positioned close to the picture plane either in complete frontality or very nearly so, complement this modulation of colour so that the images seem to advance towards the viewer.’⁶¹

De notie van een in elkaar overgaan van werkelijkheid en fictie kwam in het bijzonder ter sprake in beschouwingen over één bepaalde frescodecoratie, namelijk die in het Venetiaanse Palazzo Labia, waar Tiepolo samenwerkte met de *quadratura*-schilder Girolamo Mengozzi Colonna [ca. 1744 – 1747, afb. 4, GP 370 – 376]. Op twee wanden in de balzaal zijn, tegenover elkaar, episodes geschilderd uit de geschiedenis van Antonius en Cleopatra: *De ontmoeting van Antonius en Cleopatra* en *Het Banket van Cleopatra*. De in de fresco’s weergegeven plaatsen, en de manier waarop deze zich verhouden tot de ruimte van de beschouwer, hebben het karakter van een dramatische enscenering. Elena Sala Di Felice schreef dat de locaties van beide taferelen bijna overeen lijken te stemmen met de scenografische aanwijzingen bij drama’s van Metastasio.⁶² En Riccardo Domenichini benadrukte dat de twee afgebeelde plaatsen, de haven en het paleis, overeenkomen met een scenografisch type dat in het toenmalige theater niet ongebruikelijk was.⁶³

⁶⁰ Mariuz 1995, p. 224 (Mariuz 2008, p. 318): ‘Le immagini veleggiano verso di noi, addirittura sembrano entrare nello spazio della nostra esperienza, quasi per riscattarlo dai suoi limiti, per aprirlo su una dimensione incomparabilmente più vasta e significativa. E questo avviene come si fosse operato un potenziamento delle nostre facoltà visive.’

⁶¹ Barcham 1989, p. 230

⁶² Sala Di Felice 1999, p. 358

⁶³ Domenichini 1983-84, p. 44. De auteur schreef over de zaal van Palazzo Labia: ‘... è il portico della reggia, che mette in comunicazione il “Gran Cortile” con la “Riva del mare”. In ultima analisi questa non è che la rappresentazione “dall’interno” di un tipo scenografico fra i più diffusi nella pratica melodrammatica settecentesca, quello della “Reggia con porto di mare”, ed è questa realtà architettonica immaginaria che si sostituisce, nella mente dell’osservatore (e soprattutto quello contemporaneo all’artista) alla realtà architettonica effettiva, quella del salone di palazzo cittadino.’

Geheel in de voorgrond zijn de twee scènes omgeven door een indrukwekkende gefingeerde architectuur, waarvan de zuilen, bogen en pilasters als grote schermen in twee verdiepingen tussen de virtuele en de werkelijke ruimte lijken te staan.⁶⁴ Christiansen interpreteerde dat transparante architectuur-scherm als een theatraal *proscenium*: ‘The analogy with stagecraft seems at once obvious and inevitable: not only does the architecture function like a proscenium, with the two principal scenes shown as though staged behind the central arch, but the perspective space that opens behind the screen of columns, pediments, and arches inevitably recalls illusionistic backdrops(...)’⁶⁵

Nu was een *proscenium* in het klassieke theater niet een scherm tussen publiek en acteurs, maar de plaats zelf waar de acteurs het drama opvoerden. In het moderne theater kreeg de term een andere betekenis, namelijk die van *arco scenico*, de boogvormige structuur tussen het toneel en de zaal waar het publiek zich bevond. In die zin vatte Christiansen blijkbaar de grote triomfboog-achtige openingen op waarachter Tiepolo’s Cleopatra-taferelen zich lijken af te spelen.

In *Giambattista Tiepolo, i dipinti* (1993) gebruikten Gemin en Pedrocco de aanduiding *proscenio* wel voor de ruimte waar de handeling plaatsvindt, maar zij legden in hun beschrijving de nadruk op het motief van de trap die in beide fresco’s onder de centrale boog is weergegeven, en die de beschouwer ruimtelijk toegang lijkt te verlenen tot de fictieve personages, en omgekeerd: ‘Met behulp van de *quadrature* van Mengozzi creëde Tiepolo een dubbele ruimte, met open scenografische coulissen en een gezelschap dat op het proscenium twee belangrijke scènes ten tonele voert. In het “Banket” lijkt de beschouwer te worden uitgenodigd de trap te bestijgen en zich (als een dwerg?) in de nabijheid van de tafel te begeven waar een liefde gevierd wordt. In de andere scène, de ‘Ontmoeting’, is er een zelfde beweging maar dan tegengesteld: de beschouwer verwacht dat de stoet die zich op de kade heeft gevormd de gefingeerde trap zal afdalen en de werkelijke ruimte (“lo spazio della vita”) binnen zal komen.’⁶⁶ Op precies dezelfde wijze werd de scène opgevat door Barcham, die over Cleopatra en Antonius schreef: ‘(...) the two figures descend into our space.’⁶⁷

⁶⁴ In het volgende zal ik meestal de aanduidingen ‘virtueel’ en ‘werkelijk’ gebruiken, in navolging van David Summers, die een korte en heldere definitie formuleerde: ‘*Real space* is the space we find ourselves sharing with other people and things; *virtual space* is space represented on a surface, space we “seem to see.”’ Summers 2003, p. 43

⁶⁵ Christiansen 1999, pp. 669 - 670

⁶⁶ Gemin en Pedrocco 1993, p. 132: ‘Con l’aiuto delle quadrature del Mengozzo [Tiepolo] crea uno spazio doppio con quinte scenografiche aperte e la compagnia in proscenio a recitare due scene madri. Nel *Banchetto* lo spettatore sembra invitato a salire gli scalini dipinti e ad approssimarsi (come un nano?) a quella mensa dove si celebra un amore (...). Nell’altro, cioè *L’incontro*, il movimento è uguale e contrario: lo spettatore resta in attesa che il corteo formatosi sul molo si degni di scendere gli scalini dipinti e di accedere allo spazio della vita.’

⁶⁷ Barcham 1992, p. 94; zie ook Orelli 2000, p. 69

Op de trap naar ‘Het Banket’ is inderdaad een dwerg afgebeeld die, op de rug gezien, vanuit de werkelijke ruimte omhoog lijkt te klimmen in de richting van de gedekte tafel. En Antonius leidt Cleopatra in ‘De ontmoeting’ zonder enige twijfel in de richting van de treden die naar de balzaal lijken af te dalen.⁶⁸ Gemin en Pedrocco schreven natuurlijk slechts in metaforische zin over een beweging van realiteit naar fictie en omgekeerd, maar hun beeldspraak omvatte ook de parallel met het theater. En juist in die vergelijking met het theater is de suggestie van een uitwisseling tussen realiteit en fictie niet op zijn plaats. Als de theater-metafoor meer was dan alleen een stijlfiguur, dan had een zorgvuldiger vergelijking gemaakt moeten worden met de manier waarop in het theater de plaats van handeling zich verhield tot de ruimte van de toeschouwers.

Trappen zoals die in de Labia-fresco’s waren ook wel in eerdere voorstellingen te zien, denk maar aan Carpaccio’s *Ontvangst van de ambassadeurs* en Veronese’s *Christus in het huis van Levi*, of aan de tragische en komische scènes van Serlio. In de theaters waren het plaatsen waar de acteurs konden wachten voordat zij het toneel op moesten of nadat hun rol uitgespeeld was.⁶⁹ De door Tiepolo voorgestelde dwerg herinnert wellicht aan het gewone volk dat toegestaan werd plaats te nemen in de ruime tussen de trap en het podium.⁷⁰ Maar de gespeelde personages zelf mengden zich niet onder het publiek en evenmin was een omgekeerde beweging denkbaar. De theatrale illusie kon alleen bestaan dankzij de fictie dat de toeschouwer niet aanwezig was.

In de tijd van Diderot was de fictie van de afwezige beschouwer een veelvuldig besproken onderwerp, hoewel pas in de decennia na het ontstaan van Tiepolo’s Labia-fresco’s, en dan nog alleen in Frankrijk.⁷¹ In zijn *Discours de la poésie dramatique* adviseerde Diderot de acteurs om te doen alsof de toeschouwers niet bestonden: ‘Verbeeld je dat op de rand van het theater een grote muur staat, waardoor je gescheiden bent van de parterre; speel toneel alsof het doek niet was opgehaald.’⁷² Een vergelijkbare ‘muur’ had Tiepolo misschien ook in gedachten, zo blijkt uit een belangrijke observatie van Alpers en Baxandall. Zij wezen op de ‘interne toeschouwers’ in zijn kunst, de talloze observerende en wijzende personages zoals de jongen in het fresco van Palazzo Clerici, die met open mond ergens naar ligt te kijken.⁷³ De aandacht van al die figuren is uitsluitend gericht op zaken binnen de voorstelling, zij zoeken bijna nooit oogcontact met de beschouwer. ‘While Alberti suggests

⁶⁸ Cleopatra met haar gevolg lijkt van links te komen, terwijl Antonius zojuist het in de achtergrond weergegeven schip heeft verlaten. Gottdang 1999, p. 217

⁶⁹ Een praktijk waarvan sprake was sinds de zestiende eeuw : zie Hénin 2003, p. 375 n. 14

⁷⁰ Urbini 1993, p. 210

⁷¹ Zie hierover Michael Fried, *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980).

⁷² Diderot 1758 (ed. 1980), p. 373 : ‘Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s’il n’existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas.’

⁷³ Alpers en Baxandall 1994, p. 15

a choric figure cueing the viewer to his response,' schreven zij, 'Tiepolo offers a wide-eyed onlooker.'⁷⁴ Tiepolo's personages gedragen zich, zoals de acteurs van Diderot, alsof de beschouwer niet bestond.

Een van de vroegste toespelingen op het idee van Diderot's 'vierde muur' is te vinden in een tractaat van Leone de'Sommi uit 1556, dat tot in de tweede helft van de twintigste eeuw ongepubliceerd zou blijven. De'Sommi keurde het af dat in scènes die binnenshuis speelden altijd één van de vier muren werd weggelaten ter wille van de toeschouwers; hij meende dat het geloofwaardiger zou zijn om in de muur die naar het publiek gekeerd is alleen een soort loggia of veranda te openen.⁷⁵

De monumentale loggia's waarmee Mengozzi Colonna de muren in Palazzo Labia opende, en die Christiansen deden denken aan een *proscenium*, fungeren als een 'vierde muur' op de grens van werkelijkheid en fictie: in de fictieve architectuur zijn werkelijke deuren en ramen opgenomen. Vanuit het fresco met 'De ontmoeting' lijken Cleopatra en Antonius in de richting van de beschouwer te lopen, maar het paar begeeft zich niet, zoals Gemin en Pedrocco schreven, in de 'spazio della vita'. Op dezelfde wijze lijkt in de Gesuati kerk, elders in Venetië, de figuur van *Eresia* over de rand van het plafondfresco naar beneden te tuimelen, maar die suggestie impliceert niet dat de figuur tussen de gelovigen op de harde kerkvloer zal vallen. Het is theater: de door Tiepolo opgevoerde personages negeren het bestaan en dus ook de ruimte van de beschouwer.

De omgekeerde beweging, die waarin de beschouwer zich in de virtuele ruimte lijkt te verplaatsen, werd beschreven door Levey in zijn biografie *Giambattista Tiepolo, his life and art* (1986). De uitwerking die de fresco's in de balzaal van Palazzo Labia hebben op de beschouwer karakteriseerde hij als een alomvattende illusie. Zoals Antonius ('the most lost, the most absorbed of all the figures') geheel in de ban is van Cleopatra, zo volledig gaat de beschouwer op in de illusie van Tiepolo's theater: 'The room at the Palazzo Labia was organized into being a complete theatre, the theatre to which Tiepolo had always been aspiring, where for his *dramatis personae* Mengozzi created the most splendidly effective of prosceniums. All is illusion in the room, making the visitor lose – like Antony – any

⁷⁴ Ibid. p. 41

⁷⁵ Zie over Leone de'Sommi: Belkin 1997. Van het tractaat *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556) verscheen in 1968 een Italiaanse uitgave, waaruit ik hier het volgende citaat in Franse vertaling overneem uit Hénin 2003, p. 253: 'Bien qu'il semble d'une certaine beauté de voir sur scène une chambre ouverte, bien décoré, dans laquelle (pour prendre un exemple) un amant consulte une entremetteuse, et que cela semble avoir quelque vraisemblance, pourtant il est tellement en-dehors du naturel que la pièce soit sans mur devant (alors qu'il y en a nécessairement besoin), que cela me semble peu convenable, outre que je ne sais si, en jouant dans ce lieu, on pourra dire qu'on joue sur scène. On pourrait bien, pour fuir ces deux inconvénients, ouvrir une sorte de loggia ou de veranda, où quelqu'un viendrait tenir ses discours.'

awareness of reality beyond. Art occupies every centimetre of space, and indeed defines what is space.’⁷⁶

Levey schetste een ervaring van totale visuele ‘onderdompeling’, die enigszins herinnert aan de manier waarop Diderot de illusie van het theater beschreef als een ervaring waar hij zo volledig in opging, dat hij vergat waar hij was. ‘De voorstelling was zo waarheidsgetrouw’, schreef Diderot in de *Entretiens sur le Fils Naturel*, ‘dat ik op verschillende momenten vergat dat ik toeschouwer was, en wel een genegeerde toeschouwer, en ik op het punt stond mijn plaats te verlaten (...)’.⁷⁷ Anders dan de ervaring die Levey beschreef werd Diderot echter niet verleid door een illusie van ruimte, maar door de geloofwaardigheid van het voorgestelde schouwspel. Het ‘vergeten’ van Diderot ging dan ook samen met een ‘zich herinneren’. Deze merkwaardige twee-eenheid werd ter sprake gebracht door David Marshall in een beschouwing over dit aspect van Diderot’s theateropvatting.

Juist op het moment van vergeten, betoogde Marshall, moet de kijker zich wel herinneren dat de fictieve personages hem nooit zullen toestaan zich bij hen aanwezig te voelen: ‘The most successful theatrical illusion must end in disillusionment by leading us to knock up against the stage’s fourth wall, to discover ourselves *here* instead of *there* (...). I am suggesting that both the forgetting *and* the remembering of this position are crucial for Diderot.’⁷⁸

De beschouwer die Levey beschreef lijkt volledig te kunnen opgaan in een ruimtelijke illusie, zonder dat de personages van het geënceneerde verhaal zijn binnenkomst of zijn aanwezigheid binnen de grenzen van hun tijd en plaats verhinderen. Elders in zijn Tiepolo-biografie, in het gedeelte over de fresco’s van de Villa Valmarana, schreef Levey: ‘Tiepolo always remembers (...) that fresco decoration, however serious its subject, ought ultimately to please.’ Die sensatie van genoeg werd in zijn ogen niet opgewekt door het weergegeven drama, dus niet door de inhoud van het afgebeelde verhaal, maar juist door ‘the illusionism by which it is contrived.’⁷⁹ Zo herhaalde de auteur, zij het op meer genuanceerde wijze, wat hij bijna dertig jaar eerder ook geschreven had, namelijk dat het belangrijkste doel van Tiepolo niet zozeer de verbeelding van een dramatische handeling was, als wel de creatie van een ruimte-illusie.

Nu is het zich verliezen in een ruimte-illusie niet hetzelfde als opgaan in een theater-illusie. In de literatuur over hedendaagse kunst worden beide fenomenen niettemin aangeduid met een zelfde term, namelijk ‘immersie’. Dit vooral in de jaren rond de afgelopen

⁷⁶ Levey 1986 (ed.1994), p. 164

⁷⁷ ‘La représentation avait été si vraie qu’oublant en plusieurs endroits que j’étais spectateur, et spectateur *ignoré*, j’avais été sur le point de sortir ma place, et d’ajouter un personnage réel à la scène.’ Diderot 1757 (ed. 1980)

⁷⁸ Marshall 1988, p. 130

⁷⁹ Levey 1986 (ed. 1994), p. 232

eeuwwisseling wellicht iets te veel gebruikte begrip heeft in de tegenwoordige literatuur- en filmkritiek gewoonlijk betrekking op een mentaal proces, waardoor men de wereld om zich heen vergeet en opgaat in een fictionele wereld. In de literatuur over nieuwe media en *virtual reality* heeft de term echter uitsluitend betrekking op zintuiglijke onderdompeling. Het begrip ‘immersie’ kan dus refereren aan twee verschillende zaken: visuele illusie en mentale absorptie.⁸⁰ Over de manier waarop die twee zich tot elkaar verhouden zijn de meningen verdeeld. Het idee dat er een directe relatie zou bestaan tussen zintuiglijke informatie en mentale immersie werd als een mythe bestempeld door Pierre Gander, die schreef dat het een veronderstelling betrof die op niets dan pure speculatie berust.⁸¹ Maar de stelling werd verdedigd door Oliver Grau, die in zijn boek *Virtual Art, from Illusion to Immersion* (2003) een serieuze poging deed om het fenomeen in een historische context te plaatsen. Hij beschreef voorbeelden van wat hij noemde ‘immersieve ruimten van illusie’, ruimten waarin de bezoeker volledig omringd wordt door illusionistische schilderijen, ruimten dus zoals die van de balzaal in Palazzo Labia. Dergelijke ruimten (de versierde wanden van Romeinse villa’s, van het pauselijk paleis te Avignon of de aristocratische behuizingen uit de zestiende eeuw) vertoonden in zijn ogen steeds dezelfde tendens. Kunstenaars, betoogde hij, streefden er vanaf de Oudheid naar de beschouwer *in het beeld* te plaatsen.⁸²

Wat in de beschouwingen van zowel Grau als Levey werd veronachtzaamd is het feit dat de aankleding en functie van de concrete ruimten waar zij over schreven in de loop der tijd fundamenteel veranderd zijn. Wolfgang Kemp heeft er terecht op gewezen dat hetgeen in dergelijke historische ruimten aan context voorhanden was en wat later toegevoegd, verwijderd of veranderd werd, tot ‘ingredient’ van het betreffende kunstwerk kan zijn geworden. De receptie zou dan ook als het ware gecorrigeerd moeten worden door een reconstructie van de historische ‘context’.⁸³

Nog belangrijker is misschien dat beide auteurs, Grau en Levey, al te vanzelfsprekend de historische en hedendaagse ervaringsmodi onder een zelfde noemer hebben gebracht. In de kunstliteratuur van de achttiende eeuw werd wel geschreven over ervaringen die wellicht als ‘immersief’ aangeduid zouden kunnen worden, maar deze werden onverenigbaar geacht met effecten van zintuiglijke illusie. Du Bos, Cochin, Diderot en ook Algarotti maakten melding van een staat van betovering of *rêverie*, waarbij de beschouwer van een schilderkunstige voorstelling volledig opging in een imaginair beeld dat tijdens het kijken

⁸⁰ In de literatuur over beeldende kunst werd het begrip *immersie* geïntroduceerd aan het eind van de twintigste eeuw, toen de nieuwe media hun intrede deden. De term veroverde snel een belangrijke plaats in beschouwingen over digitale kunst en is inmiddels het beperkte domein van de gespecialiseerde literatuur ruimschoots ontgroeid. Tegenwoordig komt men het begrip overal tegen, en niet alleen als onderwerp van academisch onderzoek of als thema van een symposium, maar ook als vanzelfsprekende informatie aan de wand van museumzalen. Zie Grau 2003, en voor een tegengestelde opvatting: Gander 1999.

⁸¹ Gander 1999; Brooks 2003

⁸² Grau (2003), p. 3.

⁸³ Kemp 2006, zie inleidende paragraaf

langzaam ontstond in de geest. Een dergelijke betovering kon pas ontstaan na verloop van tijd, nadat de beschouwer zich niet meer door het illusionisme van de voorstelling liet afleiden. Op deze belangrijke historische ervaringswijze zal ik dieper ingaan aan het slot van het vierde hoofdstuk.

Het licht van Newton

Terwijl Levey de illusie van ruimte in Tiepolo's kunst essentieel achtte, legde Mariuz de nadruk op een ander aspect, dat hij aanduidde met de term 'visibility'. Tiepolo, schreef hij, deelde met Canaletto de ontdekking van een door ruimte stralend licht, tegelijk werkelijk en imaginair, dat de voorwaarde is voor iedere zichtbaarheid.⁸⁴ De helderheid die het coloriet van beide schilders kenmerkt vatte Mariuz op als helderheid van licht in Newtoniaanse zin. Tiepolo, schreef hij, gaf aan iedere vorm die hij schilderde een kristalheldere duidelijkheid, en in die visuele scherpste van elk detail lag een aspect van zijn moderniteit.

Nu was het identificeren (of verwarren) van de helderheid van Tiepolo's palet met natuurlijk licht zoals het op ons netvlies valt in de literatuur zeker niet nieuw. Zestig jaar geleden schreef Roberto Longhi al dat Tiepolo niet voor het ideale kleurengamma van Veronese koos, maar voor de 'koude en werkelijke lucht' ('l'aria fredda e vera') waar Canaletto zijn *camera ottica* op had gericht.⁸⁵

Opmerkelijk is dat vergelijkbare naturalistische interpretaties al veel eerder tot vergaande conclusies hadden geleid over Tiepolo's moderniteit. Aan het einde van de negentiende eeuw had Julius Schlosser een verwantschap gezien tussen Tiepolo en de impressionisten: 'De helderheid van zijn lucht, als geweven uit louter zonlicht in welker lichtheid de meest tegenstrijdige kleurtonen met elkaar harmoniseren, laat hem zeer dikwijls verschijnen als een van de merkwaardigste voorlopers van het schilderen in plein-air (...).'⁸⁶ En Sack had eveneens bij Tiepolo een modern soort belangstelling verondersteld voor de werking van het natuurlijke licht: 'Zijn plafondfresco's baden in het licht en verraden een diep doordringen in de studie van de werking van het zonlicht, dat voor die tijd als verbazingwekkend beschouwd moet worden.'⁸⁷ Het beeld van Tiepolo als een modern kunstenaar heeft dus wortels in de negentiende eeuw, en ontstond met het toedichten van een bijzondere betekenis aan het in de schilderijen weergegeven licht.

⁸⁴ Mariuz 1996, p. 9 (Mariuz 2008, p. 356): 'Though we may call the works "visions" in the case of Tiepolo and "vedute" in the case of Canaletto, they are both distinguished by the same optical clarity'

⁸⁵ Longhi 1946, p. 41

⁸⁶ Schlosser 1927, p. 143: 'Die Klarheit seiner Luft, wie aus eitel Sonnenlicht gewoben, in deren Helligkeit die widerstreitendsten Farbentöne sich harmonisieren, lassen ihn sehr oft als einen der merkwürdigsten Vorläufer des Pleinairismus erscheinen (...).'

⁸⁷ Sack 1910, p. 52: 'Seine Deckenfresken sind geradezu in Licht gebadet und verraten ein tiefes Eindringen in das Studium der Freilichtwirkung, das für die damalige Zeit als staunenswert gelten muss.'

Zoals André Corboz eerder had gedaan voor de *vedute* van Canaletto bracht Mariuz nu ook de kunst van Tiepolo in verband met Newton's theorie over kleur en lichtbreking.⁸⁸ Tiepolo, betoogde Mariuz, creëerde een feest voor het oog dat beantwoordde aan de buitengewoon levendige belangstelling voor nieuwe optische inzichten die Giambattista ongetwijfeld deelde met zijn tijdgenoten.

De relatie met Newton ging in Mariuz' ogen verder dan een algemene interesse in zintuiglijke sensaties. Over het door Tiepolo toegepaste kleurengamma in de Villa Cordellina had hij eerder, in de jaren zeventig, al geschreven: 'In relatie tot de met licht gevulde ruimte breken de voorstellingen in de voorgrond, als Newtoniaanse prisma's, het licht in een bundel "rode, goudgele, gele, groene, blauwe, indigo en violette stralen" (Algarotti). Precies deze zijn de dominante kleuren in de beide wandfresco's, alsof de schilder gebruik gemaakt zou hebben van de wetenschappelijke ontdekking van de "zevenvoudige" natuur van het licht, een ontdekking die door Algarotti met zo groot enthousiasme voor velen toegankelijk was gemaakt ...'⁸⁹

De suggestie van een rechtstreekse samenhang tussen de kleurtheorie van Newton en Tiepolo's kleuroepassing zou, indien juist, een fascinerend nieuw licht kunnen werpen op de geschiedenis van de schilderkunst. Er zijn echter verschillende bezwaren tegen in te brengen. Mariuz mag dan in de Villa Cordellina alle kleuren van de regenboog hebben gezien, in werkelijkheid had Tiepolo natuurlijk niet de spectrumkleuren op zijn palet. De schilder werkte met pigment, niet met licht. En geen enkel schilderij heeft maar liefst zeven 'dominante' kleuren. Bovendien kon Tiepolo een kleur zowel 'dominant' als ondergeschikt, sterk maar ook zwak laten werken.

Mariuz formuleerde zijn opmerking grotendeels in de vorm van metaforen, waarmee hij meer suggereerde dan hij kon aantonen. Zijn suggestie werd lange tijd niet weersproken, maar werd soms wel op terloopse wijze in herinnering gebracht. Toen Michael Levey in zijn biografie het plafondfresco van de Gesuati-kerk beschreef, riep ook hij met welgekozen adjectieven de geest van Newton op: 'Tiepolo, calculating on the light that filled the church and flooded the area of his fresco, gave the scene a prismatic brilliance of colour. A wide, shimmering, blue-grey sky is enlivened by rainbow-tinted angels, (.....).'⁹⁰

Later maakten Massimo Gemin en Filippo Pedrocco duidelijk dat zij niet geloofden in het idee van een op lichtbreking gebaseerde kleurbehandeling. Zij stelden zich Tiepolo voor in gesprek met de bevriende graaf Algarotti, schrijver van het in 1737 verschenen *Newtonianismo per le Dame ovvero dialoghi sopra la luce e i colori*: 'Tiepolo zal de

⁸⁸ Corboz 1985, I pp. 171 - 174

⁸⁹ Mariuz 1978 (1), pp. 197 – 198 en Mariuz 2008, p. 138: 'In rapporto alla distesa luminosa, le immagini in primo piano, come prismi newtoniani, rifrangono la luce in un fascio di "raggi rossi, doré, gialli, verdi, azzurri, indachi e violati" (Algarotti). Sono questi propriamente i colori dominanti nei due affreschi parietali, come il pittore avesse messo a frutto la scoperta scientifica, divulgata dall'Algarotti con tanto entusiasmo, della natura "settemplice" della luce...'

⁹⁰ Levey 1994, p. 85

onbegrijpelijke uiteenzettingen van de “heer graafje” beleefd hebben aangehoord, maar intussen wist hij in zijn hart dat de ontdekking van het Veronesiaanse licht en de Veronesiaanse kleur niet iets was om aan een tafeltje te bestuderen. Hij wist dat hij zelf die ontdekking had gedaan door dag na dag hard te werken, wat niets te maken had met optische prisma’s en primaire kleuren!⁹¹

Er bleef echter twijfel bestaan. In 1997 verscheen een artikel over Tiepolo van Cristina Cortese met een zeer uitvoerige kleurbeschrijving, die niet alleen toont hoe moeilijk het is een passende terminologie te kiezen maar ook hoe zij haar beschrijving op volkomen vanzelfsprekende wijze kon besluiten met de opmerking dat al die kleuren de sprakeloze beschouwer voor ‘het licht van Newton’ plaatsen.⁹² De meest interessante en gedocumenteerde poging om de samenhang Tiepolo-Newton aannemelijk te maken was een congresbijdrage van Barbara Mazza met als onderwerp het debat over de ontdekkingen van Newton onder Venetiaanse intellectuelen in de achttiende eeuw. Waarschijnlijk was Tiepolo zeer wel bekend met dat debat, al was het alleen vanwege zijn vriendschap met Algarotti. Maar de vraag of die bekendheid in de praktijk consequenties had voor Giambattista’s werkwijze werd ook ditmaal niet beantwoord, omdat de studie van Mazza zich geheel beperkte tot Tiepolo’s sociale context. De enige verwijzing naar de schilderijen zelf bestond uit een citaat van de hierboven aangehaalde woorden van Mariuz, over de fresco’s in de Villa Cordellina.⁹³

Zo werd het Newtoniaanse karakter van Tiepolo’s kleurtoepassing in de literatuur een terugkerend thema, zonder dat met betrekking tot de toegepaste kleuren zelf duidelijk was waar het precies over ging. Alleen de schilderijen in de Villa Cordellina leken het probleem nog te kunnen ophelderen, maar niemand heeft zich tot nu toe gewaagd aan een serieuze analyse van de kleurverhoudingen. Toch zou een zorgvuldige beschrijving van één enkele kleur al voldoende zijn. Ik zal een voorbeeld geven.

Neem, centraal in het fresco met *De edelmoedigheid van Scipio*, de kleur groen. De heldin van de voorstelling is gekleed in een lichtgroen gewaad. De kleur lijkt helder te stralen maar is tegelijkertijd niet bijzonder sterk verzadigd, maakt althans een nogal tere en bescheiden indruk. Het ingehouden en toch intense effect (op foto’s helaas niet zichtbaar) is zo opvallend dat de blik van de beschouwer er voortdurend naar wordt getrokken. Ook William Barcham merkte de stralende kwaliteit van de kleur op, en hij zocht een verklaring

⁹¹ Gemin en Pedrocco 1993, p. 116: ‘Tiepolo avrà ascoltato con buona educazione le astruserie del ‘signor contino’, ma sapendo in cuor suo che la scoperta della luce e del colore veronesiani non era cosa da studiare a tavolino e che lui quella scoperta l’aveva fatta faticando sulle opere, giorno dopo giorno; altro che prismi ottici e colori primari!’

Zie over Algarotti’s belangstelling voor Newton: Arato 1991

⁹² Cortese 1997. De auteur gebruikte voor de omschrijving van haar kleurobservaties een associatieve terminologie, zoals bijvoorbeeld ‘...passaggi tenuissimi tra giallo – giallo acido – giallo caldo vicino a drappi color mandarino...’, etc.

⁹³ Mazza 1998

in het contrast met de donkergroene kleding van de jongeman naast de prinses: 'She is dressed in a gown of terre verte topped by a robe of cinnabar green and a cloak of pale lilac lined in pale orange. She is, as it were, the sun next to the moon, for Tiepolo dressed Prince Aluccius in deeper yet related shades of dark green and burnt umber.'⁹⁴

Toch is het lumineuze effect niet zonder meer te verklaren uit een contrast in helderheid, want de figuur aan de andere kant van de verliefde prins, achter de troon van Scipio, heeft eveneens een helder gekleurde mantel maar mist de merkwaardige visuele magneetwerking. Het geheim van de groene kleur moet ongetwijfeld gezocht worden in het feit dat Tiepolo hem insloot tussen twee lichtrode stroken, zodat een complementair contrast ontstond. En de werking nu van dat contrast wordt door kleurvelden in de omgeving op spectaculaire wijze versterkt. Het lichte groen van het gewaad wordt versterkt door een groot gebied met zwakker groen in de architectuur op de achtergrond, en ook nog eens door het meer troebele donkergroen in de kleding van de prins. En de contrastwerking van de twee lichtrode kledingstroken, die eveneens lijken te stralen, wordt versterkt door een zacht violet in de mantel. De analyse zou nog veel verder gevoerd kunnen worden, maar voorlopig is de conclusie gerechtvaardigd dat niets in de organisatie van Tiepolo's coloriet ook maar bij benadering doet denken aan de prismatische opeenvolging van zuivere kleuren, die Mariuz suggereerde met zijn spectrum-metafoor.

Newton was wel de eerste theoreticus die de kleur groen diametraal tegenover de combinatie rood/violet plaatste, in het beroemde cirkelvormige diagram met de zeven door Mariuz genoemde kleuren. Tiepolo's virtuoze gebruik van wat tegenwoordig complementair contrast wordt genoemd zou door die polaire ordening geïnspireerd kunnen zijn, ware het niet dat zijn tijdgenoten aan het schema andere betekenissen toekenden dan die welke gebruikelijk werden in de negentiende en twintigste eeuw. De notie dat tegenover elkaar liggende kleuren in Newton's cirkel elkaar op een harmonieuze wijze aanvullen en dus 'complementair' zijn, ontstond pas op zijn vroegst tegen het einde van de achttiende eeuw. Newton zelf zag de tegengestelde kleuren eenvoudig als combinaties waarvan onderlinge menging in wit resulteert, een inzicht dat voor beoefenaars van de schilderkunst uiteraard geen enkele praktische waarde had.⁹⁵

Toen hij bijna twintig jaar later op het onderwerp terugkwam, in zijn inleiding voor de catalogus van de grote Tiepolo-tentoonstelling in Venetië, herhaalde Mariuz zijn bewering over een Newtoniaans kleurengamma in de Cordellina-fresco's niet. Wel stelde hij opnieuw met nadruk dat Tiepolo's coloriet samenhang met de theorie van lichtbreking. Zijn argumentatie was nu echter een andere en bestond voornamelijk uit een verwijzing naar enkele opmerkingen van een tijdgenoot van Tiepolo: Antonio Maria Zanetti.

⁹⁴ Barcham 1992, p. 90

⁹⁵ Zie Kemp 1990, pp. 291 – 292 en Cage 1993, p. 172

In zijn boek *Della pittura veneziana* beschreef Zanetti het kleurgebruik van de schilder en bracht hij het inderdaad in verband met *sole*, het licht van de zon.⁹⁶ Zanetti's woorden, die in het volgende hoofdstuk ter sprake zullen komen, werden in de moderne Tiepolo-literatuur uitgebreid geciteerd, alsof zij een regelrecht inzicht boden in de geheimen van Giambattista's coloriet. Molmenti haalde de passage met nadruk aan, en later achtte Nicola Ivanoff het zelfs waarschijnlijk dat de achttiende-eeuwse auteur de woorden rechtstreeks uit Giambattista's mond had opgetekend.⁹⁷ Ook Alpers en Baxandall kenden aan het fragment een centrale betekenis toe, omdat zij er letterlijk in beschreven meenden te zien hoe Tiepolo zowel in zijn fresco's als in zijn olieverfschilderijen een bijzonder effect van licht wist te verkrijgen. 'Much of the charm of Tiepolo,' schreven zij, 'lies in an effect of light. This derives from a skilful contrast of pigments : next to subdued, dull colours are put fine pigments ; and these are unmixed, unbroken. Thus the effect of light, Tiepolo's sole.'⁹⁸

Gezien het gewicht dat aan Zanetti's woorden werd toegekend is een juiste interpretatie uiteraard van belang, en de vanzelfsprekendheid waarmee de passage werd opgevat als een betoog over 'het licht' is op zijn minst een goede reden om de tekst nog eens nader te beschouwen. Dit eerste hoofdstuk was echter niet gewijd aan de kunsthistorie van de achttiende eeuw, en voor een nadere analyse van de herhaaldelijk geciteerde opmerkingen van Tiepolo's tijdgenoot verwijs ik naar het hoofdstuk dat nu volgt.

⁹⁶ Zie over de opvattingen van Zanetti: Ivanoff 1952; Bernabei 1985; Sohm 1991, pp. 225 - 239

⁹⁷ Molmenti 1911, p. 235; Ivanoff 1972.

⁹⁸ Alpers en Baxandall 1994, p. 72

2.

KLEUR EN SUGGESTIE VAN RUIMTE

In de jaren twintig van de achttiende eeuw schilderde Tiepolo zowel in zijn geboortestad als in Udine grote frescodecoraties, waarin het contrastrijke *chiaroscuro* van zijn vroege jaren plaats maakte voor het heldere coloriet dat zijn werk ook later zou blijven kenmerken. De stijlverandering wordt gewoonlijk in verband gebracht met het werk van enkele oudere tijdgenoten, onder wie Giovanni Antonio Pellegrini, Sebastano Ricci en Lodovico Dorigny, en meer in het algemeen met de kunst van Veronese. Ik zal trachten te beschrijven op welke manier Giambattista het coloriet van deze vroege composities organiseerde, wat de consequentie van die organisatie was voor de ruimtewerking van de fresco's en hoe de schilder zich in dit opzicht verhield tot het Veronesiaanse model. Maar alvorens daartoe over te gaan zou ik de veronderstelling waar het vorige hoofdstuk mee eindigde op haar aannemelijkheid willen onderzoeken. Tiepolo zou in zijn coloriet een 'door ruimte stralend licht' zichtbaar hebben gemaakt, ofwel het natuurlijke licht van de zon, zo meenden althans sommige kunsthistorici die deze stelling bevestigd dachten te zien in een beschrijving van Giambattista's tijdgenoot Zanetti.

Zanetti over de kunst van de 'contrapposti'

Eén van de belangrijkste critici in het achttiende-euwse Venetië was Anton Maria Zanetti, auteur van, onder meer, de vijfdelige *Della pittura veneziana* (1771).¹ Over Tiepolo's kleurgebruik noteerde Zanetti een aantal interessante opmerkingen. Tiepolo, schreef hij, introduceerde in zijn fresco's '(...) een schoonheid, een zon, die misschien zonder weerga is. Om dat te bereiken proberen alle schilders te werken met de mooiste kleuren die in een fresco toegepast kunnen worden; en zij spannen zich in om nieuwe te vinden. Tiepolo daarentegen maakte veel gebruik van lage en troebele tinten (*tinte basse e sporche*) en van de gewoonste kleuren. Wanneer hij met zijn snelle penseel naast die tinten andere tinten plaatste, die mooi en zuiver waren (*tinte belle e nette*), dan verkreeg hij een effect dat men bij anderen zeker niet gewoon is te zien. Op die wijze toonde hij zijn kennis van de grote kunst van de *contrapposti*, en met welk een prijzenswaardige wijsheid hij die kunst wist toe te passen.'²

¹ Zanetti 1771. Zie over de opvattingen van Zanetti: Ivanoff 1952-53; Bernabei 1985; Sohm 1991, pp. 225 – 239; Grasman 2000, pp. 143 - 221

² Zanetti 1771, p. 465: '(...) introdusse con arte maravigliosa nelle opere sue una vaghezza un sole che non ha forse esempio. Per arrivare a quel grado si studiano tutti di mettere in opera i più bei colori che possono adoperarsi a fresco; e si sforzano di trovarne di nuovi. Ma il Tiepolo per il contrario si servì molto di tinte basse e sporche, e dei colori più ordinarii; cosicchè mettendo poi ad esse tinte vicine altre tinte belle alquanto e nette, con quel suo pronto pennello; ne sortia quell'effetto che negli altri certamente veder non si suole. Mostrò egli in quel genere quanto conoscesse la grand'arte de' contrapposti, e quanto sapesse usarne con lodevole sagacità.'

De termen die Zanetti gebruikte behoeven enige verduidelijking. In de literatuur van de zeventiende en achttiende eeuw noemde men verzadigde kleuren ‘levend’, ‘zuiver’ of ‘hoog’ (*colori vivi, netti, alti*), en de mengtinten ‘gebroken’, ‘troebel’ of ‘laag’ (*rompere, sporcare, abbassare*).³ De verhouding tussen ‘hoge’ en ‘lage’ kleuren staat niet los van het contrast tussen lichte en donkere kleuren, want elke kleur wordt zowel gekenmerkt door zijn helderheidsgraad als door een bepaalde mate van zuiverheid.⁴ Een zuivere kleur is echter niet altijd helder, en een gebroken of ‘lage’ tint is niet noodzakelijk donker.⁵

Zanetti schreef dus dat Tiepolo gebroken, zwakke en niet zo bijzondere tinten plaatste naast mooie, sterke en verzadigde kleuren, en wel op zo een manier dat het resultaat niet alleen schoonheid was, maar ook ‘zon’. De term *contrapposti* werd door Zanetti gebruikt in de zin van *opposizioni* ofwel contrasten.⁶ Wat de auteur precies bedoelde met zijn opmerking over Tiepolo’s ‘snelle’ of rake penseel (*pronto pennello*) in relatie tot het neerzetten van de ‘zuivere’ kleuren, wordt duidelijk in wat hij elders schreef over Veronese: door de trefzekere snelheid van werken (*prontezza di operare*) bleven de tinten zuiver en schoon (*vergini, nette*). ‘Wie lang blijft doorwerken in de eenmaal opgebrachte verf, is niet in staat de frisheid van de kleur te bewaren (...).’⁷ Van belang was dus niet alleen een juiste kleurkeuze, maar ook de manier waarop de verf werd behandeld.

Nu had Zanetti’s argument, dat ‘alle’ schilders behalve Tiepolo zich inspanden om alleen met de mooiste kleuren te werken, weinig te maken met de realiteit van de toenmalige schilderkunst. Zeker in de Venetiaanse traditie lag de nadruk sinds de zestiende eeuw meer op kleurmenging dan op het naast elkaar plaatsen van verzadigde tonen.⁸ De tonale wijze van schilderen werd al verdedigd door Ludovico Dolce, die schreef: ‘Laat niemand denken dat de kracht van het coloriet bestaat uit de keuze van mooie kleuren, zoals mooie lakken,

³ Zie onder meer Piles 1989, p. 135, p. 150 en p. 173; Algarotti 1969 (1), p. 363, 365 en p. 368; Boschini 1966, pp. 752 – 753; Zanetti 1771, pp. 113-114, p. 122, p. 163, p. 176 en p. 465; Félibien 1705, III p.10

⁴ Zie over het probleem van kleurschalen in de theoretische verhandelingen van de zeventiende en achttiende eeuw: Cage 1993, pp. 165 - 168

⁵ Vgl. Dufresnoy 1668 (ed. 2005), p. 202, vers 403-405: ‘In tabulas demissa fenestris / Si fuerit lux parua, color clarissimus esto; / Viuidus at contra obscurusque in lumine aperto.’ (‘... wanneer je een schilderij maakt voor een ruimte met veel licht, gebruik dan kleuren die levend en donker zijn).

⁶ De beide termen, *contrapposto* en *opposizione*, gebruikte hij elders in zijn boek door elkaar: zie Zanetti 1771, pp. 100 – 101. Zie over Zanetti’s gebruik van de term *contrapposti* ook: Ivanoff 1972

⁷ Zanetti 1771, p. 163: ‘Dipinse Paolo con bellissime tinte, fresche, lucide e saporite, e intese molto bene il colore delle ombre e dei riflessi; mantenendo in esse la vaghezza ugualmente che nelle chiare. Nascea facilmente ciò dalla prontezza di operare, per cui restavano esse tinte vergini e nette. Chi replica più volte e ricerca non può conservare freschezza (...).’ Vgl. ook Milizia 1822, I p. 211 (‘COLORI’): ‘L’ *impasto* bello de’ colori è stenderli successivamente sul quadro con una maniera larga e facile (...). Se il pennello è timido, e spesso ripetuto, non si danno che colori *tormentati*, e sporchi. La franchezza dà colori *brillanti*.’

⁸ Vgl. Cage 1993, p. 137, pp. 155 – 156 en pp. 167 - 168

mooie blauwen, mooie groenen en dergelijke, want die kleuren zijn precies even mooi wanneer ze niet in een schilderij worden toegepast (...).'⁹

De formulering van Zanetti lijkt dan ook vooral te zijn bedoeld om Tiepolo's kunst via een klassieke *topos* in de traditie van de Venetiaanse *colore* te plaatsen.¹⁰ Maar in zijn interpretatie van die traditie legde Zanetti een grote nadruk op het belang van de contrasten. De schrijver ontkende niet dat Giambattista graag mooie en zuivere kleuren gebruikte, maar hij beklemtoonde dat die kleuren contrasten vormden met troebele en lage tinten. Het is niet helemaal duidelijk in hoeverre Zanetti's beweringen op eigen observaties waren gebaseerd, in ieder geval komt zijn opmerking bijna woordelijk overeen met wat Vasari al in de zestiende eeuw over dergelijke kleurcombinaties had geschreven in de inleiding die voorafging aan zijn boek met levensbeschrijvingen. In dat technische gedeelte schreef Vasari: '(...) een zwakkere kleur doet een andere kleur die ernaast geplaatst is levender lijken. En met droefgeestige en bleke kleuren doen zij [de schilders] de kleuren die ernaast staan vrolijker schijnen en bijna vlammen van schoonheid.'¹¹

De kunstenaar die Zanetti bij uitstek beschouwde als de grote meester van het kleurcontrast was Titiaan. 'Op het palet van Titiaan bevonden zich weinig en slechts gewone kleuren,' schreef hij, en 'de grootste schoonheid van zijn kunst kwam voort uit de *contrapposti*.'¹² Zanetti's beschrijving van de effecten van die kleurcontrasten beperkte zich echter tot slechts één onderdeel van Titiaans schilderijen, en wel op dat moeilijke onderdeel waarvoor het grootste meesterschap nodig werd geacht: de menselijke figuur en in het bijzonder het inkarnaat.¹³ In Zanetti's ogen verkregen Titiaans vleeskleuren, hoewel geschilderd in eenvoudige halftinten, door contrastwerking de kwaliteiten die hij ook beschreef in de kunst

⁹ Dolce 1565 (ed. 1913), p. 63: 'Nè creda alcuno, che la forza del colorito consista nella scelta de'bei colori; come belle lacche, belli azzurri, bei verdi e simili; perciocchè questi colori sono belli paramente, senza ch'ei si mettano in opera (...)'. Zie hierover Hills 1999, p. 220: 'Noting the repetition of the word *brautiful* – *bei colori, belle lacche*, etc. – it should be recalled that *bellezze* was associated with the bright, unmitigated colour of pure pigment.' Zie ook: Cage 1993, p. 137 en Stumpel 1990, pp. 144 - 147

¹⁰ Ivanoff schreef dat Zanetti in bepaalde passages direct reageerde op het eerder gepubliceerde verslag van Cochin's Italië-reis, waaruit hij enkele gedeelten letterlijk overnam en andere juist tegensprak. De stellige bewering dat Tiepolo zich met het afwisselen van zuivere en gebroken tinten onderscheidde van zijn collega's, die slechts 'mooie' kleuren gebruikten, zou inderdaad een voorbeeld kunnen zijn van dergelijke tegenspraak. Want over een nu verloren schilderij van Tiepolo, dat zich bevond in Palazzo Vecchia te Vicenza, had Cochin geschreven (het citaat neem ik over van Ivanoff): 'Men kan dit schilderij verwijten dat de kleurtonen overal te gelijkmatig mooi en fris zijn (...)'. Tegen die kritiek heeft Zanetti de schilder wellicht willen beschermen, zoals hij Veronese verdedigde tegen de aanvallen op zijn vermeende 'fouten' op het terrein van de *costume* (zie hoofdstuk vier).

¹¹ Vasari 1550 (ed. 1986), p. 64: '(...) un colore più smorto fa parere più vivo l'altro che gli posto accanto. E con i colori maninconici e pallidi fanno parere più allegri quelli che li sono accanto e quasi con una certa bellezza fiammegianti.'

¹² Zanetti 1771, p. 100

¹³ Vgl. Dolce 1565 (ed. 1913), p. 62: 'Così la principal difficoltà del colorito è posta nella imitazione delle carni e consiste nella varietà delle tinte, e nella morbidezza.' Ook Boschini verstond onder *Colorito alla Veneziana* in eerste instantie het schilderen van menselijk naakt: '(...) intendendo per il Colorito la figura umana ignuda'. Boschini 1674 (ed. 1966), p. 752.

van Tiepolo: schoonheid (*vaghezza*) en zon (*sole*). Door naast de vleeskleur helder witte draperieën te plaatsen, betoogde hij, deed Titiaan de tint zo opvlammen, 'dat zij samengesteld leek uit de meest levende cinnabers.'¹⁴

De kleur van de huid kreeg in zijn ogen dus een warm, vlammend karakter door het contrast met een aangrenzende kleur. Dat kon het heldere wit van een draperie zijn, maar soms ook juist een zeer donkere kleur of zwart.¹⁵ Zwakke tinten leken door dergelijke contrasten sterker te worden: zowel tegen het ene als het andere uiterste kreeg de vleeskleur van de figuren zijn bijzondere kracht.¹⁶ Waarschijnlijk had Zanetti niet alleen licht-donker contrasten voor ogen, zoals onder meer blijkt uit het door hem genoemde voorbeeld van Titiaans Pesaro-altaarstuk in de Frari-kerk. Het kleed van Maria, schreef hij, laat het vlees van het kind op haar schoot *risplendere*, stralen, en *invaghire*, mooi worden.¹⁷

De laatstgenoemde woorden kunnen betrekking hebben op twee volkomen verschillende effecten. Misschien bedoelde Zanetti dat de zwakke vleeskleur van het kind iets over lijkt te nemen van de warmte van Maria's rode gewaad: in dat geval nam hij een fenomeen waar dat niet zozeer het gevolg was van contrastwerking als wel van het omgekeerde principe, dat tegenwoordig wordt aangeduid als assimilatie. Het tegenovergestelde is echter ook mogelijk, namelijk dat de auteur wel degelijk doelde op het conflict tussen de rode kleur van het gewaad en de huidkleur van het kind, waardoor de laatste juist bleker, helderder en dus 'stralend' lijkt.¹⁸

Zanetti's beschrijving van de manier waarop kleuren elkaar beïnvloeden en wederzijds versterken doet denken aan wat over hetzelfde thema was opgemerkt door Roger de Piles,

¹⁴ Zanetti 1771, pp. 100–101: 'Pochi e comuni colori erano su la tavolozza di Tiziano; onde la maggior vaghezza de' dipinti suoi nasceva da' contrapposti. Questo effetto si vede costantemente in natura; e non v'è obietto che posto vicino, o sopra, o sotto ad un altro non apparisca più o meno diverso. L'arte, seguendo questo principio, sceglie giudiziosamente quelli, cui maggior varietà distingue e distacca; e ne ottiene forza, e vaghezza e armonia alle rappresentazioni. Ma difficile sommamente è il conoscere i gradi e i momenti favorevoli delle opposizioni. Tiziano in questo giunse al più alto segno; (...). Un bianco candido panno vicino ad una figura ignuda ne accendeva tanto la tinta, che dei più vivi cinnabri pareva impastata, quando niente più aveavi adoperato Tiziano che la semplice terra rossa, con un poco di lacca verso i contorni e nelle estremità. Simile effetto faceano alcuni oggetti assai scuri, di tinte forti, e neri talora; ed oltre all' imbellire il vicino colore, dava l'uno e l'altro campo molta forza a quelle figure, che come prima abbiám detto erano lavorate con sole insensibili mezzetinte, senz'ombre gagliarde.'

¹⁵ Paul Hills bracht de *contrapposto* in Titiaans coloriet in verband met ervaringen met licht-donker contrasten in gravures en houtsneden (Hills, 1999, p. 206): 'Titian continued to furnish designs for single-block woodcuts throughout his maturity. The *contrapposto* of light and dark in woodcuts and engravings became in his paintings a *contrapposto*, equally bold, of juxtaposed areas of tonal colour.'

¹⁶ De zwarte en witte kleding van de figuren in het altaarstuk met *Petrus Martelaar* gaven aan het naastgelegen inkarnaat *forza en rilievo* (Ibid. p. 115).

¹⁷ Ibid., p. 111. Zie voor een vergelijkbare kleurbeschrijving p. 115, over *Petrus Martelaar* in de kerk van Santi Giovanni en Paolo.

¹⁸ Zie ook Bell 2002, p. 268: de auteur wijst op het feit dat Bellori, in zijn beschrijving uit 1672 van Domenichino's *De laatste sacramenten van Hieronimus*, benadrukt dat het rode gewaad van de stervende heilige ertoe bijdraagt dat zijn vlees er lijkkleek uitziet.

één van de invloedrijkste theoretici in de late zeventiende en vroege achttiende eeuw.¹⁹ In tegenstelling tot de toenmalige academische leer achtte De Piles kleur van minstens zo groot belang als lineaire precisie. Het tegen elkaar plaatsen van verschillende kleuren omschreef hij als de kunst om de waarde van de tinten te laten uitkomen, en hij benadrukte dat daartoe kennis nodig is van de waarde die een kleur heeft naast een andere kleur. In zijn ogen hadden met name Veronese en Titiaan dit zogenoemde ‘principe van kleurvergelijking’ met succes toegepast in hun werk. Kleuren, schreef hij, kunnen op twee verschillende manieren met elkaar in contrast zijn : ofwel door hun natuurlijke kwaliteit, of door licht en schaduw. Het contrast in kwaliteit, dat hij aanduidde als antipathie, zou optreden tussen kleuren die de neiging hebben elkaar te domineren en die elkaar vernietigen wanneer men ze mengt, zoals ultramarijn en vermiljoen. De andere kleurtegenstelling, tussen licht en donker, noemde hij slechts een simpel contrast waarbij niets wordt vernietigd, omdat meer of minder licht niets verandert aan de kwaliteit van een kleur.²⁰

Een belangrijk aspect van de contrastwerking die door kleuren kan worden opgewekt bracht De Piles ter sprake in een beschouwing over de tint van de menselijke huid, om precies te zijn in een gedeelte van zijn boek dat betrekking had op het schilderen van draperieën voor portretten. Bij een blanke, ‘levende’ en stralende gelaatskleur, schreef hij, zou men zich moeten hoeden voor het plaatsen van een ‘mooi’ geel, waardoor die blanke tint van pleister zou lijken. ‘Eerder zou men kleuren moeten kiezen die naar groen neigen, of naar blauw, of naar grijs, of naar andere dergelijke kleuren die door hun contrast ertoe bijdragen dat dit soort tinten, die men gewoonlijk bij blonde types vindt, van vlees lijken (...). De brunettes daarentegen, die in hun tint voldoende geel hebben om het karakter van vlees te behouden, kunnen heel goed gekleed worden met draperieën die juist wel naar geel neigen, opdat hun tint dan zelf minder geel lijkt en frisser.’²¹

De woorden van De Piles zijn opmerkelijk: hij lijkt ervoor te hebben gepleit dat schilders door het kiezen van bepaalde aangrenzende kleuren doelbewust rekening zouden houden met een optische beïnvloeding van de gelaatstinten in hun portretten, dus met een fenomeen waarvan de fysiologische verklaring nog volledig onbekend was.

Zanetti’s herhaaldelijk geciteerde opmerking over Giambattista’s coloriet duidt bij nadere beschouwing niet op een speciale samenhang tussen het palet van de schilder en het natuurlijke licht van de zon, en wijst al helemaal niet op een mogelijke affiniteit met de theorie van lichtbreking. Evenals de woorden van De Piles hadden ook die van Zanetti betrekking op het fenomeen dat naast elkaar geplaatste kleuren elkaar optisch veranderen, en op de wijze waarop de Venetiaanse schilders met die veranderingen rekening hielden,

¹⁹ Zie over de opvattingen van De Piles onder meer: Teyssèdre 1965; Puttfarken 1985

²⁰ Piles 1708 (ed. 1989), p. 165

²¹ Ibid., pp. 134 – 135

met name waar het ging om de weergeve van de menselijke huid. Niet de helderheid van 'het licht' stond Zanetti dus voor ogen, maar de warmte van het inkarnaat. Wat hij beschreef betrof niet de toepassing van Newtoniaanse of anderszins theoretische inzichten, maar een in de praktijk van het atelier geboren werkwijze.

Dat Tiepolo de bedoelde contrastwerking inderdaad op geraffineerde wijze kon toepassen, en zeker niet alleen als het ging om de huidkleur van zijn figuren, heb ik in het voorgaande hoofdstuk trachten aan te tonen met de beschrijving van de kleurorganisatie in het fresco met *De edelmoedigheid van Scipio* in de Villa Cordellina. Het lichtgroene gewaad van één van de protagonisten, de Keltiberische prinses, lijkt helder te stralen en werkt daardoor als een focus voor het oog van de beschouwer. Die stralende kwaliteit is het gevolg van de aanwezigheid van contrasterende kleuren in aangrenzende partijen. De groene tint is op zichzelf niet zo sterk of intens dat hij geheel naar de voorgrond lijkt te dringen: integendeel, de beschouwer wordt als het ware op discrete wijze uitgenodigd zich met zijn blik tot in de fictieve ruimte te begeven.

Cochin: excessieve helderheid en harde schaduwen

Zanetti was niet de enige achttiende-eeuwse auteur die wees op het belang van de contrasten in Tiepolo's coloriet. Ook Charles-Nicolas Cochin benadrukte de contrasten, maar anders dan Zanetti beperkte het commentaar van de invloedrijke secretaris van de Parijse Academie zich tot de tegenstellingen tussen lichte en donkere tonen.²² De effecten daarvan in de kunst van Tiepolo beschouwde hij bepaald niet als een blijk van groot meesterschap, eerder was in zijn ogen sprake van een artistieke tekortkoming. In een brief van 1751 aan de graaf van Caylus schreef hij enigszins teleurgesteld: 'Zijn [Tiepolo's] stijl heeft iets kleins en is wat droog, voornamelijk als gevolg van de excessieve helderheid waar hij van houdt in zijn schilderijen, een helderheid die de schaduwen hard doet lijken, hoewel ze op zichzelf niet zwart zijn.'²³

Het is opmerkelijk dat Cochin's oordeel over Tiepolo's coloriet in dit opzicht volkomen tegengesteld was aan zijn waardering voor de kunstenaar wiens kleurgebruik tegenwoordig juist als Giambattista's belangrijkste model wordt gezien: Paolo Veronese. Over één van

²² Tavernier 1983; Michel 1987; Michel 1993

²³ Bettagno 2002, p. 174 (Charles Nicolas Cochin aan de graaf van Caylus, s.d. (ca. juni 1751)): '...Piazzetta et Tiepolo, me paroissent supérieurs à tous les autres peintres d'Italie.' (...) 'Tiepolo est plein de génie surtout pour les plafonds où il hazarde avec succès les raccourcis les plus hardis ; sa manière a quelque chose de petit et un peu sec, surtout à cause du clair excessif qu'il aime dans ses tableaux, ce qui y fait paraître les ombres dures quoiqu'en elles-mêmes elles ne soient pas noires. Il employe volontiers les couleurs les plus vives et les plus claires.'

Veronese's grote maaltijdschènes schreef Cochin: 'De schaduwen in de draperieën van sommige figuren zijn te zwak en verschillen te weinig van de lichte gedeelten: dit ziet men vaak in zijn schilderijen; maar waarschijnlijk zijn ze vager geworden door het effect van de tijd, te meer omdat men deze zwakheid zelden aantreft in schilderijen die bewaard zijn op plaatsen waar ze beschut bleven tegen de schadelijke invloed van de lucht.'²⁴

Of het door Cochin waargenomen fenomeen inderdaad te wijten was aan kleurverandering door ouderdom is in dit verband niet zo belangrijk: een achttiende-eeuwse waarnemer die een sterk chiaroscuro verwachtte nam het kleurcontrast in Veronese's figuren blijkbaar op deze wijze waar. Ook Zanetti lijkt vooral oog te hebben gehad voor het heldere kleurkarakter en de afwezigheid van zware schaduwen, toen hij over Veronese noteerde: 'om het effect van diepte ('l'inganno dell'avanti in dietro') te verkrijgen liet hij in plaats van zware schaduwen voornamelijk de lichte gedeelten een rol spelen.'²⁵

Het licht-donker contrast, nodig voor het creëren van een diepte-illusie, werd door Veronese dus niet gevormd door vertroebeling van schaduw tinten maar juist door een heldere weergave van de lichte partijen. Door de Venetiaan Zanetti werd deze bijzonderheid geapprecieerd als een positieve kwaliteit, terwijl Cochin in Veronese's 'lichte' schaduwen juist een zwakte zag. Omgekeerd beoordeelde Cochin de helderheid van veel lichte partijen in Tiepolo's kunst als zo extreem, dat de schaduwen er in zijn ogen te hard tegen afstaken.

De kritiek op harde en zwart lijkende schaduwen was in de kunstliteratuur een terugkerend onderwerp, en ook dit onderwerp had gewoonlijk betrekking op de weergave van het inkarnaat. 'Men moet altijd letten op de tinten van het vlees, en op de zachtheid ervan', schreef Dolce al in de zestiende eeuw, 'want velen maken een vlees dat soms van porfier lijkt, zowel in kleur als in hardheid: de schaduwen zijn te sterk en worden vaak zelfs puur zwart. Velen maken de vleeskleuren te wit, velen te rood. Ik zou liever een donkere tint zien dan het weinig gelukkige wit (...)'²⁶ Dolce benadrukte dat goed geplaatste schaduw- en lichtpartijen dienen om de figuren 'rond' te maken, en dat een subtiele kleurmenging de weergave mogelijk maakt van 'het natuurlijke', *il naturale*.²⁷

²⁴ Cochin 1758 (ed. 1972), p. 134 [p. 60]: (S. Giovanni e Paolo, dans le réfectoire, Veronese : Le Repas de Jésus-Christ chez le Lévite, 1573) - 'Les ombres de quelques figures dans les draperies sont trop foibles, & ne sont pas assez différentes des lumières : cela se voit souvent dans ses tableaux ; mais c'est vraisemblablement l'effet du temps qui les a dissipées, d'autant plus que ce défaut se trouve rarement dans ceux qui ont été conservés dans des lieux à l'abri des injures de l'air.'

²⁵ Zanetti 1771, p. 18 : '(...) per formar l'inganno dell'avanti in dietro, in vece di scuri gagliardi facea giuocar per il più i lumi.'

²⁶ Dolce 1913, p. 61 : 'Ma bisogna aver sempre l'occhio aver intento alle tinte principalmente delle carni, ed alla morbidezza. Perciocchè molti ve ne fanno alcune che paiono di porfido, sì nel colore, come in durezza : e le ombre sono troppo fiere, e le più volte finiscono in puro nero. Molti le fanno troppo bianche, molti troppo rosse. Io per me bramerei un colore anzi bruno, che sconvenevolmente bianco ; e sbandirei dalle mie pitture comunemente quelle guancie vermiglie con le labbra di corallo ; perchè cosiffatti volti paion maschere.'

²⁷ Idem, p. 62 : 'Ora bisogna che la mescolanza dei colori sia sfumata ed unita di modo che rappresenti il naturale (...). Questi lumi ed ombre posti con giudizio ed arte fanno tondeggiar le figure, e danno loro il rilievo, che si

Ook Cochin beschouwde het teveel aan contrast als een gebrek aan natuurlijkheid. Zijn kritiek gold niet alleen Tiepolo: tijdens zijn verblijf in Venetië zag hij ook schilderijen van Andrea Celesti (1637 – ca. 1712), over wie hij schreef: ‘dit is de meest vermetele colorist die ik in Venetië heb gezien’. Hij meende dat Celesti evenals Tiepolo overdreef, dat zijn contrasten buitensporig waren en onnatuurlijk.²⁸ Toch zag hij in Celesti’s coloriet een kwaliteit die hij bij Tiepolo miste: hij bewonderde de grote rijkdom aan mengtinten. ‘De halftinten’, schreef hij, ‘zijn geschilderd in buitengewoon levendige, mooie en gevarieerde tonen.’

Tegenwoordig is van die kleurenrijkdom in Celesti’s kunst nauwelijks nog iets waarneembaar. Zanetti meldde al dat de slechte imprimatuur de mooie halftinten voor een deel had ‘verslonden’.²⁹ Antonio Morassi heeft uiteengezet dat de donkere en excessief contrastrijke indruk die veel doeken van Celesti nu maken, toe te schrijven is aan het wegschuren, tijdens oude schoonmaakpogingen, van de dunne verflagen in de schaduwpartijen, maar ook aan het door die lagen heenbloeden van de onderliggende *bolo d’Armenia*. Alleen de lichtere partijen, die pasteus geschilderd werden, zijn relatief goed gebleven.³⁰

Halverwege de achttiende eeuw zag Cochin in de schilderijen van Celesti nog een feest van gebroken tinten. ‘La maniere en est grande’, schreef hij, ze zijn gemaakt met grote stijl. De stijl van Tiepolo noemde hij echter klein en droog: de excessieve helderheid in zijn schilderijen deed de schaduwen immers hard lijken en zwarter dan ze in werkelijkheid waren.

Cochin’s formulering betrof verschillende aspecten van Tiepolo’s manier om contrasten weer te geven.³¹ Ten eerste ging het om wat Roger de Piles had aangeduid als ‘de kunst om de tinten te doen uitkomen’, een kunst die bestond uit ‘kennis van de waarde die een kleur

ricerca (...).’ Hills (1999, p. 212) bracht deze passage in verband met het Middeleeuwse decorum volgens welke aan vrouwen een bleke gelaatskleur werd toegekend. In de zestiende eeuw bestond deze opvatting, zo betoogde hij, nog steeds, maar: ‘Increasingly it was argued that pallor needed to be warmed to avoid the coldness of marble.’

²⁸ Cochin 1758 (ed. 1972), pp. 133 – 134 [pp. 57 – 58]: (over de kapel van de *Madonna della Pace* in de kerk van Giovanni en Paolo) – ‘Un tableau représentant Saint Luc peignant la Vierge, & un autre, l’Adoration des Mages : ces deux morceaux sont du Cav. Andrea Celesti. Ils sont ingénieux de composition; la maniere en est grande ; le caractere du dessin en est rond, & les formes molles & indécises, surtout dans les draperies. L’effet en est piquant ; les ombres fort noires ; les demie-teintes sont colorées de tons extrêmement vifs, beaux & variés. Il y a beaucoup de tons pourprés, & il ressemble fort à ceux de *Rubens*, lorsqu’il est le plus haut en couleur. Le pinceau en est flou. C’est le plus hardi coloriste qu’on ait vu à Venise : mais il est outré à l’excès, & la nature n’est point de cette force. Il est bon à copier pour ceux qui manquent absolument de coloris : il perdrait tout autre.’

²⁹ Zanetti 1771, p. 401 (over Celesti) : ‘Se le pessime imprimiture non avessero divorate in parte le belle mezze tinte de’ quadri suoi, potrebbe quella verità vedersi in ognuno di essi ; ma se non se ne incontrano di ben conservati, crederà forse alcuno, ch’egli fosse caduto nel vizio de’ tenebrosi.’

³⁰ Mucchi 1954, p. 11

³¹ Zie over ‘droog’ als stijlaanduiding in de kunsthistorie van de zeventiende eeuw: Sohm 2001, p. 30 en p. 125

heeft naast een andere kleur.’³² Bij wijze van voorbeeld noemde De Piles een grijs tint, gemengd uit wit en zwart, die in contrast tot puur wit verschijnt als zwart, maar wit lijkt naast een groot zwart veld.³³ Op diezelfde wijze verschenen Tiepolo’s schaduwen in Cochin’s ogen zwarter dan ze waren. De relativiteit van de waargenomen toonwaarden werd overigens al opgemerkt door Alberti, die schreef: ‘Ivoor en zilver zijn wit van kleur, maar als ze met een zwaan of met sneeuw witte lakens worden vergeleken, lijken ze grijs.’³⁴

Het woord ‘hard’ impliceerde echter ook iets anders. In zijn *Dizionario delle belle arti del disegno* schreef Milizia dat men van ‘hard’ (*duro*) spreekt, ‘wanneer de dingen weergegeven zijn met licht- en schaduwpartijen die te sterk zijn en te dicht bij elkaar, doordat de overgangen ontbreken die geleidelijk van de lichte delen naar de schaduwen leiden.’³⁵ De term ‘hard’ duidde dus niet alleen op een te sterk kleurcontrast, maar ook op het feit dat geen sprake was van een gradueel kleurverloop. Het ging daarbij niet noodzakelijk om verschillen in helderheid, want ook kleurcontrasten van andere aard konden ‘hard’ zijn.³⁶

Wat Cochin vooral lijkt te hebben gestoord is dat Tiepolo’s contrasten, in tegenstelling tot bijvoorbeeld die van Celesti, niet werden verzacht door een geleidelijk verloop van tussentonen.³⁷ Hij had waarschijnlijk een model voor ogen zoals eerder geformuleerd door Charles Perrault in een beschrijving van Le Brun’s *Reines de Perse*. Perrault merkte op dat de figuren in dat schilderij ‘op egale wijze deel lijken te hebben aan het zelfde licht’, terwijl de kleuren waarmee ze zijn weergegeven toch een bijna onmerkbaar overgang vertonen van licht naar schaduw. Wanneer de figuren van plaats zouden wisselen, zouden ze niet meer bij elkaar passen. Zij zouden van elkaar verschillen in tint, hoewel die tint ‘in de situatie waarin zij nu zijn hetzelfde lijkt’. Hij vergeleek de werken van ‘onze excellente moderneren’

³² Piles 1989, p. 133: ‘(...) l’art de faire valoir les teintes consiste à savoir ce qu’une couleur vaut auprès d’une autre (...)’.

³³ Ibid. p. 166

³⁴ Alberti 1996, p. 82

³⁵ Milizia 1822, I p. 241 (‘DURO’): ‘Si è anche duro, quando le cose sono marcate con lumi e con ombre troppo forti e troppo vicine fra loro, per difetto di que’ passaggi che dolcemente conducono da’ lumi alle ombre.’

³⁶ In de *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* van 1792 schreven Watelet en Levesque: ‘Il y a des couleurs dont le voisinage est dur, et d’autres qui s’approchent doucement, qui semblent se com plaire à s’avoisiner.’ Watelet 1792 (SYMPATHIE)

³⁷ Cochin heeft zijn formulering klaarblijkelijk met zorg gekozen, want eerder in dezelfde zin gebruikte hij een vergelijkbare aanduiding: Tiepolo’s stijl, schreef hij, is wat ‘droog’. Het begrip ‘droog’ nu werd door Quatremère de Quincy als volgt omschreven: ‘Het effect van droogheid (*secchezza*) in de schilderkunst komt voornamelijk voort uit het gebrek aan menging in het aanbrengen van de tinten, of uit een zodanig gebruik van de verf dat de contouren van de figuren te puur als lijnen zichtbaar blijven, wat verhindert dat die figuren een eenheid vormen met de achtergrond.’ (‘L’effetto della *secchezza* in pittura risulta soprattutto dalla mancanza di fusione nell’impiego delle tinte, o dall’applicazione dei colori, per modo che i contorni delle figure rimangono delineati con eccessiva purezza che impedisce loro di unirsi col fondo ...’) Quatremère de Quincy (1755 – 1849), *Dizionario storico di architettura*, Mantova, 1842 – 1844; citaat overgenomen uit Grassi 1995, p. 761

met bezielde lichamen (*corps animés*), waarvan de delen zodanig met elkaar verbonden zijn dat ze ‘niet anders geplaatst kunnen worden dan op de plaats waar ze zijn’.³⁸

Sommige figuren in Tiepolo’s schilderijen zijn, zoals uit het volgende zal blijken, in die zin inderdaad volledig inwisselbaar. Zij maken deel uit van brede kleurvelden waarbinnen geen sprake is van een geleidelijke overgang van lichte naar donkere partijen. Integendeel, dergelijke velden worden juist gekenmerkt door een zeer homogene graad van helderheid en kleurintensiteit, waardoor ze ten opzichte van elkaar soms abrupte contrasten vertonen. Ik zal hieronder beschrijven hoe dit bijzondere aspect van Giambattista’s kleurbehandeling al zichtbaar werd in zijn fresco’s van de jaren twintig. Daartoe begin ik echter met een voorbeeld dat juist aan de genoemde ontwikkeling voorafging, en zich kenmerkt door een virtuoze vorm van illusionisme.

Illusionisme in de Sacramentskapel (en in de Würzburger Kaisersaal)

In het jaar 1726 was Tiepolo onder meer werkzaam in de kathedraal van Udine, waar hij aan het gewelf van de Sacramentskapel enkele musicerende engelen schilderde, die vanuit een gefingeerde opening de ruimte bij het altaar lijken te naderen [1726, afb. 5, GP 77]. De figuren vallen op door een nadrukkelijk illusionisme, het is alsof zij zich bewegen in de werkelijke ruimte vóór het beschilderde oppervlak. Zij lijken te zweven onder het gewelf van de kapel en daar rechtstreeks het natuurlijke licht te vangen, schaduwen werpend op het ‘achterliggende’ koepelgewelf. De illusie wordt gewekt dat de imaginaire wezens zich in de werkelijke ruimte hebben begeven. Net onder het gewelf overlapt één van hen met hoofd, schouders en vleugels de horizontale lijst langs de bovenrand van de muur waarop hij is afgebeeld (en waarop zijn schaduw is gefingeerd): de vleugelpunten prikken in de vorm van *sagome* in de vrije ruimte onder de koepel.³⁹ Gemin en Pedrocchio merkten op dat Tiepolo hier een spel begon dat nooit eerder vertoond was en gedefinieerd zou kunnen worden als: ‘waar bevinden zich de figuren?’⁴⁰

Maar het illusionistische ‘spel’ van de dertigjarige Tiepolo was in de schilderkunst natuurlijk niet nieuw. Ook Veronese’s muzikale allegorieën in de Villa Barbaro werpen, net als de engelen in de Sacramentskapel, grote schaduwen op ‘achterliggende’ wanden. Deze traditionele vorm van illusionisme bleef altijd een belangrijk ingrediënt van Tiepolo’s kunst. Nog maar enkele jaren na de werkzaamheden in Udine schilderde hij in de Venetiaanse kerk van de Scalzi, op het plafond van de zogeheten kapel van de Crucifix, een gefingeerd ondiep reliëf dat optisch als een huid samenvalt met het werkelijke gewelf en

³⁸ Perrault 1688 - 1697 (ed. 1964), pp. 230 – 231

³⁹ Bauer 1990, p. 174; Levey 1994, p. 48; Gransinigh 2011, pp. 63 - 64

⁴⁰ Gemin en Pedrocchio 1993, p. 61

waartegen engelen, net als hun soortgenoten in de kathedraal van Udine, schaduwen werpen terwijl ze vrij lijken te zweven in het natuurlijke licht van de kapel [1732, GP 120].

In zijn latere werk, met uitzondering van sommige altaarstukken waarin nagenoeg levensgroot weergegeven heiligen een sterke fysieke aanwezigheid suggereren, combineerde Tiepolo dergelijke vormen van illusionisme bijna altijd met andere fictieve ruimtestructuren. Dikwijls beperkte hij de suggestie van aanwezigheid tot enkele secundaire motieven in de marge van zijn grote composities en tot de grens van de werkelijke ruimte. In de uiterste voorgrond liet hij soms bepaalde elementen door andere motieven overlappen, zodat de laatste als het ware de schilderijen worden uitgeduwd. Talloze voorbeelden zouden genoemd kunnen worden, zoals de felgekleurde papegaai in de Villa Pisani, die zich vrij in de ruimte van de balzaal lijkt te bevinden [1761, GP 511].

Een voorbeeld dat duidelijk maakt hoe de latere Tiepolo een illusionistische wijze van weergeven beperkte tot motieven in de marge, is te zien in de fresco's van de Würzburger Kaisersaal [1751, GP 412 - 414]. Op de marmeren architectuurlijst, die onder de beide grote wandfresco's en langs de wanden van de zaal een doorlopend horizontaal element vormt, lijkt een hond te zitten en overal lijken muzikanten, lansknachten en andere secundaire figuren te bewegen.⁴¹

Deze realistisch weergegeven figuren werden door Büttner geduid in retorische zin: 'In de retorica en poetica bestond sinds de antieken de leer van de stijlniveau's, waarin een drievoudig schema was uitgewerkt: "Stilus humilis", Stilus mediocris" en "Stilus gravis" – lage stijl, midden stijl en hoge stijl. Het object van de lage stijl was de nabootsing van de natuur zonder meer. Als het terrein van dit laagste stijlniveau gold de genreschilderkunst: de wereld van eenvoudige mensen, boeren- en lansknachtsènes. De figuren die Tiepolo rondom op de kroonlijst heeft afgebeeld, buiten de historische voorstellingen maar daar toch naar toe leidend, zijn zo iets als een voorspel op het niveau van de lage stijl.'⁴²

Met deze woorden hernam Büttner de stelling van Bialostocki dat er sprake zou zijn van een rechtstreekse parallel tussen retorische en schilderkunstige modi.⁴³ Het verschil tussen het illusionisme waarmee de figuren langs de kroonlijst zijn weergegeven en de wijze waarop de historische en allegorische voorstellingen hoger aan de wanden en aan het plafond zijn verbeeld, vatte hij op als een voorbeeld van de overgang van een 'lager' naar een 'hoger' stijlniveau.

Büttner's these zou men min of meer bevestigd kunnen zien in wat Tiepolo's tijdgenoot Milizia had geschreven over *illusione*: 'De imiterende kunsten', schreef Milizia, '(...) moeten de natuur nabootsen, maar op zo een wijze dat men weet dat zij slechts nabootsen (...). Als de schilder een leeuw echt als een leeuw zou weergeven zou iedereen op de vlucht

⁴¹ Helmberger 1996, p. 51

⁴² Büttner 1996, pp. 56 – 57

⁴³ Bialostocki 1961

slaan. De *imitatie* moet dus nooit zo ver gaan dat er sprake is van een volledige *illusie*. In sommige niet bewegende zaken zoals vruchten, meubels, reliëfs of architectonische ornamenten kan de schilder aan de imitatie een kwaliteit van volledige *illusie* geven, zoals ook in sommige afbeeldingen van vrouwen en mannen, zwitsers en bedienden die, op zichzelf en apart geplaatst, een verrassend effect van illusie teweeg brengen, maar slecht geschilderd zijn. Dat een schilderij met achtereenvolgende diepten en een zekere achtergrond tot een ware *illusie* zou kunnen leiden is echter onmogelijk en zou in tegenspraak zijn met de schoonheid van de kunsten. (...) de eersteklas kunstenaars die klassieke historische onderwerpen ter hand nemen zullen de waarheid imiteren ter lering en vermaak, maar nooit om te misleiden.’⁴⁴

Zaken van secundair belang zoals bedienden en vruchten, voorgesteld op afgezonderde plaatsen in een compositie, konden dus wel op illusionistische wijze worden weergegeven, maar klassieke onderwerpen beslist niet. In de *Kaisersaal* werden die onderwerpen volgens Büttner dan ook voorgesteld in de zogenoemde midden en hoge stijl: ‘De beide fresco’s met historische onderwerpen, die weliswaar een grote visuele rijkdom vertonen maar waarin geen mythologische en allegorische elementen voorkomen, zijn in de midden stijl gehouden. De schildering aan het gewelf daarentegen, waarin goden en personificaties optreden, is een werk in de hoge stijl. Het verlichte opstijgen van historie naar allegorie (...) komt overeen met het stijgen in stijlniveau. Volgens de leer van Cicero is die redevoering de beste, welke alle drie soorten stijl op passende wijze weet te verenigen.’⁴⁵

Wat in dit betoog echter buiten beschouwing bleef, is het feit dat Tiepolo waarschijnlijk een bij uitstek schilderkunstige conventie volgde toen hij zijn marginale figuren verbeeldde alsof zij zich in de werkelijke ruimte buiten de voorstelling bevonden. Een conventie die zelfs terug lijkt te gaan op Masaccio’s fresco met de *Triniteit* in de Florentijnse kerk Santa Maria Novella. David Summers heeft erop gewezen dat in het vijftiende-eeuwse fresco bepaalde motieven, zoals de sarcofaag, het skelet, de dubbele zuiltjes en het altaar, geschilderd zijn alsof ze zich in de ruimte van de Santa Maria Novella bevonden. ‘The patrons on the step above the altar table kneel before pilasters, which seem to be on the wall of the church; and it is therefore only behind the plane of the wall that we enter the higher, truly virtual and visionary space of sacred personages and Trinity. The skeleton is below us

⁴⁴ Milizia 1822, II pp. 6 – 7 (‘ILLUSIONE’): ‘Le arti d’ imitazione (...) debbono imitare la natura, ma in modo che si conosca che imitano. (...). Se il pittore rapresentasse un liono da vero liono, tutti scapperebbero. La *imitazione* dunque non ha da giunger mai alla *illusione* compita. In alcune cose non semoventi, come frutti, mobili, rilievi, ornati d’architettura, può il pittore portar la imitazione alla *illusione* compita, come anche in alcune immagini di donne e di uomini, di svizzeri, di camerieri, poste solitariamente e distaccate, fanno una sorpresa d’illusione, e saranno mal dipinte. Ma che un quadro di piani variati e d’ un certo fondo possa fare una vera *illusione*, è impossibile, e sarebbe contrario alla bellezza delle arti. (...) gli artisti di prima classe che maneggiano i soggetti classici di storia imiteranno la verità per dilettere, per istruire, e non mai per ingannare.’

⁴⁵ Büttner 1996, pp. 56 – 57

and nearest, the patrons are elevated, but still in the space of the church we share. The sacred space of the image is thus reserved from the space of the church.’⁴⁶ Op een vergelijkbare wijze zonderde Tiepolo, meer dan drie eeuwen later, de imaginaire ruimten van de grote historische en allegorische voorstellingen af van de marginale figuren en de tastbare realiteit in de ruimte van de Würzburger *Kaisersaal*.

Een ander aspect dat door Büttner buiten beschouwing is gelaten, en dat hier nader onderzocht dient te worden, betreft de vraag hoe de zogenoemde ‘hogere’ stijlen in Giambattista’s kunst precies gedefinieerd zouden kunnen worden, behalve dan als een afwijzing van het illusionisme. Zeker is dat Tiepolo voor zijn latere voorstellingswijze alternatieven heeft gevonden voor het sterke *chiaroscuro* en de graduele overgangen in toonwaarde waar hij in de Sacramentskapel zo virtuoos gebruik van maakte. Dikwijls gebruikte hij in eenzelfde compositie verschillende vormen van coloristische organisatie naast elkaar en in contrast met elkaar. En op veel plaatsen berusten zijn kleurcomposities minder op *chiaroscuro* dan op contrasten tussen gradaties van kleurverzadiging.

De moderne kunsthistorische literatuur biedt maar weinig aanknopingspunten voor een verantwoorde analyse van de kleurtoepassing in Giambattista’s rijpe kunst. De grote verhalende en allegorische composities zijn gewoonlijk verdeeld in duidelijk te onderscheiden kleurzones die zich elk kenmerken door een grote eenheid in toonwaarde en kleursterkte. Partijen met verzadigde tonen en sterke contrasten zijn afgezet tegen gedeelten waar de variaties in helderheid en verzadiging uiterst gering zijn, of bijna monochrome zones met alleen een licht wisselde helderheid. Binnen die zones contrasteren de lokale kleurwaarden van veel afgebeelde figuren en objecten nauwelijks met die van de aangrenzende kleuren. Dat resulteert in effecten van onpeilbare ruimtelijkheid, waarin suggesties van verte en nabijheid voortdurend met elkaar concurreren. In het volgende zal ik de manier onderzoeken waarop de jonge Tiepolo aanvankelijk het illusionisme zowel omarmde als op de spits dreef, en hoe hij tegelijkertijd experimenteerde met alternatieve conventies.

Udine: het trappenhuis van het patriarchaat

Zijn eerste grote fresco-cyclus realiseerde Tiepolo in het paleis van de patriarch van Aquileia te Udine. Aan het plafond boven het trappenhuis schilderde hij *De val van de rebelse engelen* [1726 (?), afb. 8, GP 81], omgeven door acht monochrome taferelen uit het boek Genesis. De paleisgalerij decoreerde hij met oudtestamentische episoden uit de

⁴⁶ Summers 2003, p. 458

geschiedenis van Abraham, Isaac en Jacob [1727 (?), afb. 2, 6 en 14-16, GP 82], binnen een kader van *quadrature* geschilderd door Gerolamo Mengozzi Colonna. En tenslotte maakte hij in het vertrek van het kerkelijk Tribunaal (gewoonlijk aangeduid als ‘Sala rossa’) een plafondschildering met *Het oordeel van Salomo* [1728 (?), afb. 18, GP 83].⁴⁷ De ruimten van trappenhuis, galerij en tribunaal hebben onderling totaal andere karakters en al even verschillend zijn de virtuele ruimten die in de respectievelijke fresco’s worden gesuggereerd. Sommige van de fictieve ruimtestructuren keerden later in Tiepolo’s werk in diverse gedaanten terug en zullen in het volgende dan ook uitvoerig ter sprake komen. Maar allereerst zou ik hier de aandacht willen vestigen op het plafond van het zeer hoge, langs drie verdiepingen oprijzende trappenhuis.

Door de twintigste-eeuwse kritiek werd het fresco met *De val van de rebelse engelen* weinig geslaagd geacht.⁴⁸ Levey bekritiseerde de manier waarop de voorstelling zich tot de werkelijke ruimte verhield: ‘The composition is rather too small for the site, and from the ground its effect is distinctly muted.’⁴⁹ Barcham karakteriseerde het werk als een geforceerde poging om een illusionistisch effect te bereiken: ‘On the stairwell ceiling, Tiepolo frescoed the Archangel Michael banishing the rebel angels from heaven in an illusionistic *tour de force*.’⁵⁰ Ook Gemin en Pedrocco schreven dat het fresco van beneden gezien te klein is in verhouding tot de monumentaliteit van de omgeving. Het wordt, zo observeerden zij, door het perspectief van de architectuur als het ware gecompriemd; daarom heeft Tiepolo zijn toevlucht genomen tot het laten modelleren in stucwerk van enkele onderdelen van de engelen, welke over de lijst heen tot in de werkelijke ruimte reiken.⁵¹

De rebelse engelen lijken inderdaad zwaar van het plafond naar beneden te vallen. Van één van hen is een volledige onderarm driedimensionaal over de stucwerk lijst heen gemodelleerd, terwijl de toppen van zijn tenen achter dezelfde lijst lijken te verdwijnen. Vanuit de virtuele diepte dringt de figuur letterlijk de ruimte onder en buiten het beschilderde oppervlak binnen, een dalende beweging suggererend waarvan de richting overeenkomt met die van de verticale as van het trappenhuis.⁵²

De plaats van het fresco in de hoge ruimte boven de trap zou, zo meenden Gemin en Pedrocco, de verklaring kunnen zijn voor de aanwezigheid van enkele ‘forzature prospettiche e cromatiche’. Wat zij met de laatstgenoemde ‘forzatura’ bedoelden hebben de beide auteurs niet gepreciseerd, maar de opmerking is interessant. Tussen de kleuren waarin de engelen zijn weergegeven is namelijk sprake van een bijzonder sterk contrast in

⁴⁷ Zie voor een overzicht van de verschillende kunsthistorische inzichten met betrekking tot iconografie en datering: Gransinigh 2011

⁴⁸ Mueller 1995, pp. 88 - 89

⁴⁹ Levey 1986 (ed. 1994), p. 32

⁵⁰ Barcham 1992, p. 15

⁵¹ Gemin en Pedrocco 1993, p. 253 no. 81

⁵² Vgl. Gransinigh 2011, pp. 82 - 83

toonwaarde, hetgeen een grote onderlinge afstand suggereert. Sommige engelen zien er tastbaar en aards uit, terwijl andere tot een ver verwijderde ruimte lijken te behoren. Toch zijn zij zo dichtbij elkaar voorgesteld dat het lijkt of ze elkaar zouden kunnen aanraken.

Deze inderdaad geforceerde, maar buitengewoon effectieve vorm van kleurperspectief kan niet zonder meer worden verklaard uit de lastige ruimtelijke condities ter plaatse. Ook in plafondschilderingen elders heeft Tiepolo de suggestie van diepte soms met coloristische middelen tot het uiterste gedreven. Neem bijvoorbeeld de plafondfresco's die hij acht jaar later schilderde in de Villa Loschi-Zileri dal Verme in Biron di Monteviale, niet ver van Vicenza [1734, GP 168]. Ook die fresco's vertonen een kleurperspectief dat als het ware sprongsgewijs verloopt van figuur naar figuur. Sommige *amorini* nemen de kleursterkte en toonwaarde aan van aangrenzende wolpartijen, of benaderen die waarden. Andere hebben juist sterk verzadigde kleuren en overlappen motieven die zeer dichtbij de ruimte van de beschouwer zijn voorgesteld, zodat zij in die werkelijke ruimte onder het fresco lijken te zweven. Het contrast tussen de twee uitersten resulteert in een effect van grenzeloze verwijdering, terwijl de verst verwijderde elementen door hun afmetingen en details toch dichtbij lijken te blijven.

De manier waarop Tiepolo zijn kleurmiddelen aanwendde om een effect van diepte te creëren verschilde van wat gewoonlijk werd (en nog steeds wordt) verstaan onder *prospettiva aerea* ofwel atmosferisch perspectief. De term heeft betrekking op een vorm van ruimtesuggestie zoals die ter sprake werd gebracht door Algarotti, in zijn *Saggio sopra la pittura*. Schilders, schreef Algarotti, zijn vaak gedwongen onderwerpen ter hand te nemen die de weergave van een groot aantal figuren vereisen. Zulke grote composities dienen te worden verdeeld in verschillende figuurgroepen, opdat het oog van het ene 'object' naar het andere kan gaan. De groepen moeten van elkaar worden gescheiden en op verschillende distanties geplaatst met behulp van *prospettiva aerea* en de oppositie van *colori locali*.⁵³

Wat precies werd aangeduid met de term *colori locali* kan men nalezen in Francesco Milizia's *Dizionario delle belle arti del disegno*, waarin een verschil wordt gemaakt tussen *colore locale* en *colore proprio* : 'Ieder object heeft zijn "color proprio", zijn eigen kleur, die zich zowel in het licht als in de schaduw onderscheidt van andere kleuren (...). De "color proprio" van een object wordt zwakker ('è indebolito') in evenredige verhouding tot zijn afstand; de tussengeplaatste lucht draagt tot die kleurvermindering bij. Dat is de echte "color locale" '.⁵⁴ Voor de mate waarin de kleuren hun kracht verliezen, al naar gelang men ze van een grotere afstand waarneemt, waren geen regels te geven. Die vermindering was immers afhankelijk, zo schreef Milizia, van de hoeveelheid lucht tussen de waarnemer

⁵³ Algarotti 1756 (ed. 1969), p. 391; zie ook Sohm 1991, p. 44

⁵⁴ Milizia 1822, I, ('COLORI') p. 210 : 'Ogni oggetto ha il suo color *proprio* che si distingue sempre sì alla luce che all' ombra. (...). Il color *proprio* di ciascun oggetto è indebolito in ragione della lontananza ; a questa diminuzione contribuisce l' aria frapposta. Questo è il vero color *locale*.

en het waargenomene. ‘De lucht is meer of minder dicht, nu eens beladen en dan weer sereen: daarom zijn de regels van de *prospettiva aerea* niet zeker.’⁵⁵

Regels mochten dan niet te geven zijn, vast staat wel dat Milizia met de *degradazione del tono* een geleidelijk verloop van toonwaarden bedoelde en niet een abrupt contrast zoals te zien is in de hierboven genoemde plafonds van Tiepolo. En Algarotti heeft met zijn aanbeveling om figuurgroepen van elkaar te scheiden en op verschillende distanties te plaatsen met behulp van *prospettiva aerea* eveneens een graduele, en zeker geen sprongsgewijze verwijdering voor ogen gehad. De opvatting van beide auteurs kwam voort uit een conventie die in het begin van de voorafgaande eeuw was geformuleerd in de Italiaanse kunstliteratuur. In Rome had Matteo Zaccolini rond 1620 een ongepubliceerd gebleven tractaat geschreven over optica voor kunstenaars, waarvan een belangrijk deel gewijd was aan de relatie tussen tonale kleurschalen en atmosferisch perspectief. Evenals veel van zijn tijdgenoten was Zaccolini geïnteresseerd in de aantekeningen van Leonardo da Vinci over de kleuren in de natuurlijke wereld, en hoe deze door de schilders konden worden geïnterpreteerd in verf. De belangstelling voor het fenomeen dat kleuren nabij de horizon geleidelijk lijken te vervagen deelde hij met Poussin en Claude Lorrain, die naar overeenkomstige kleurovergangen streefden in de landschappen die zij schilderden. Poussin kende Zaccolini’s geschrift goed, zoals blijkt uit de aantekeningen die hij naar aanleiding van de tekst heeft gemaakt.⁵⁶

De zo geïntroduceerde opvatting van ‘perspectivische’ kleurovergangen in de schilderkunst werd later in de eeuw beschouwd als een bewijs van superioriteit van de modernen over de ouden. In zijn *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* schreef Charles Perrault dat de grote schilders uit het verleden allen faalden in sommige onderdelen van de kunst, onderdelen waarin ‘onze excellente meesters niet meer tekort schieten.’ Rafaël, zo beweerde hij, had bijvoorbeeld nog weinig kennis van het geleidelijk afnemende licht en de verzwakking van kleuren als gevolg van de *interposition de l’air*, dus van *perspective aérienne*.⁵⁷ Ongetwijfeld dacht Perrault, toen hij schreef over ‘onze excellente meesters’, eerder aan Poussin en Le Brun dan aan hun Venetiaanse tijdgenoten. De excellentie die hij voor ogen had zag er heel anders uit dan die welke later zichtbaar zou worden in het werk van Giambattista Tiepolo.

In de hierboven vermelde plafondfresco’s scheidde Tiepolo inderdaad de figuurgroepen van elkaar door middel van kleurwerking, en hij plaatste ze ook op verschillende distanties, maar dat deed hij niet met behulp van *prospettiva aerea*. De kleurovergangen zijn minder gradueel en niet dienstbaar aan een rationele en systematische uitdrukking van toenemende

⁵⁵ Ibid., p. 189, (‘PROSPETTIVA’): ‘La *prospettiva aerea* (....) insegna il grado di lume che gli oggetti riflettono verso lo spettatore in ragione della loro distanza. Ne fa conoscere la degradazione del tono a proporzione dell’aria frapposta. L’aria è più o meno densa, ora più carica, or più serena: onde le regole di questa *prospettiva* non sono certe.’

⁵⁶ Cage 1993, pp.167 – 168.

⁵⁷ Perrault 1688 – 1697 (ed. 1964), p. 233. Zie hieronder hoofdstuk 4 over Perraults opvattingen, en over de controverse die bekend staat als de strijd tussen de klassieken en de modernen.

diepte. Er bestonden ook andere conventies voor het scheppen van ruimte door middel van kleur, en Tiepolo lijkt aan bepaalde aspecten van tenminste één van die afwijkende conventies de voorkeur te hebben gegeven boven de door Perrault, Algarotti en Milizia verwoorde opvatting.

De galleria: het creëren en het ontkennen van fictieve diepte

De galerij van het aartsbisshoppelijk paleis te Udine is een lange, gang-achtige ruimte die slechts via één enkele deur toegankelijk is, welke zich aan de korte zijde geheel in het begin van het vertrek bevindt. Aan één van de twee lange zijden valt door vijf ramen licht naar binnen en de tegenoverliggende muur is geheel gedecoreerd met fresco's, evenals het plafond.⁵⁸ Tiepolo werkte hier samen met Girolamo Mengozzi Colonna, die een opeenvolging van verschillende niveau's van illusie creëerde, welke kort en treffend werd beschreven door Levey: 'An architectural screen almost writhing in its scrolls and shells and undulating lines is pierced at each end for tall open-air scenes, then provides a pair of feigned niches and a pair of panels, executed by Tiepolo as bas-reliefs of ivory-white figures on a golden ground. At the centre, like a great scene on stage revealed when the curtain rises, there is the largest space of all, occupied by the fresco of *Rachel hiding the idols from her father, Laban*.'⁵⁹

Dit centrale fresco met *Rachel verbergt de huisgoden* is niet alleen groot in verhouding tot de smalle galerij, maar suggereert bovendien een fictieve ruimte die zich uitbreidt in een richting haaks op de as van het langwerpige vertrek [afb. 6]. En die uitbreiding beweegt twee kanten op: naar de beschouwer toe en van de beschouwer af. Ook in dit geval zou met recht gesproken kunnen worden van een illusionistische *tour de force*. Al van een afstand gezien lijkt de hele voorstelling als het ware uit te stulpen tot in de werkelijke ruimte. Aan de bovenzijde steekt een fictieve lijst over de horizontale kroonlijst heen, wat visueel heel sterk als een breuk in de continuïteit van de lange muur werkt.

Levey beschreef deze gefingeerde lijst in termen van het theater: 'Mengozzi Colonna signalled the importance of the fresco to come by making a great stage setting, virtually an architectural drama in itself, with a proscenium arch breaking above the cornice line of the room like a wave-born shell, with a skeletal mask below and fringed by dipping swags of gilded leaves and flowers. He curved the base of the area as well and contrived a central focus of fantasy, almost a mock coat-of-arms, all set against a feigned slab of inlaid, bluish marble.'⁶⁰

⁵⁸ Mueller 1995, pp. 25 - 88

⁵⁹ Levey 1994, p. 33

⁶⁰ Ibid.

Onder die schijnbaar naar voren krullende lijst, precies op de grens tussen werkelijkheid en fictie of vanuit een niveau daar direct achter, lijkt een gordijn naar beneden te hangen. Het fictieve gordijn, dat aan de bovenzijde achter de gefingeerde lijst bevestigd lijkt te zijn, verdeelt de voorstelling in een voor- en achtergrond. Carla Mueller merkte op dat de in de voorgrond, dus nog vóór het gordijn, afgebeelde figuren zijn weergegeven alsof ze zich in de ruimte vóór de gefingeerde lijst bevonden.⁶¹ Het is, schreef zij, alsof deze figuren zich op een onzichtbaar vooruitstekend platform bevonden. 'Hoewel de voornaamste figurengroep in de voorgrond zich binnen de lijst bevindt, lijkt deze door de plastische manier waarop ze is weergegeven toch de werkelijke ruimte van de beschouwer binnen te komen. Aan alle figuren vóór het gordijn is op die wijze een nieuwe plaats toebedeeld, welke zich buiten de eigenlijke voorstelling lijkt te bevinden en verwijst naar de werkelijke ruimte.'⁶²

Misschien wel de belangrijkste factor in dit illusionistische spel werd door Mueller niet vermeld. De virtuele diepte lijkt namelijk op het eerste gezicht aanzienlijk te worden versterkt door een fors en eenduidig kleurperspectief. Maar dat 'kleurperspectief' blijkt bij nadere beschouwing toch niet zo eenvoudig te zijn. In het centrum van het tafereel, in een gedeelte dat zich nog vóór het gefingeerde theatergordijn lijkt te bevinden, is Rachel voorgesteld in sterk contrasterend blauw en oranje, verzadigde kleuren die optisch naar voren dringen. De figuur van Laban komt met uitgestrekte armen op haar af: hij lijkt vanuit de virtuele diepte bijna de ruimte van de beschouwer binnen te lopen, althans een achter hem liggende zacht getinte wereld uit te stappen. Een extreme graad van kleurperspectief lijkt de virtuele ruimte aan de ene kant naar achteren te duwen en aan de andere kant naar voren. Het effect werkt des te sterker doordat het fresco grote afmetingen heeft, en de werkelijke ruimte van de galerij zo smal is dat de beschouwer daar niet voldoende afstand kan nemen om de voorstelling in een enkele blik te overzien. Integendeel, de blik moet als het ware rondwaren over het beschilderde oppervlak en daarmee ook door de virtuele ruimte van de voorstelling.

Evenals in het plafondfresco van het trappenhuis heeft Tiepolo ook hier de suggestie van diepte en verwijdering met coloristische middelen op de spits gedreven. En zoals in het trappenhuis wordt dat geforceerde effect tegelijkertijd ook ongedaan gemaakt: relatief

⁶¹ Mueller 1995, p. 48 : "Durch den formal zur Rahmenarchitektur gehörenden und scheinbar am inneren Bildrahmen befestigten Vorhang, der den weiteren Blick auf den Hintergrund verwehrt, wird eine grobe Einteilung des Bildes in Vorder- und Hintergrund vorgenommen. Dabei wird der Vorhang am rechten Bildrahmen so entlanggeführt, dass die zur vorderen Mitte hin ausgerichteten Figuren vor dem eigentlichen gerahmten Bild zu stehen kommen, als ob eine unsichtbare Rampe vorgelagert wäre".

⁶² Ibid. p. 50: "Obwohl die Hauptgruppe in der vordersten Bildebene innerhalb des Rahmens verbleibt, tendiert sie durch ihre plastische Gestaltung in den Realraum des Betrachters. Alle Figuren vor dem Vorhang sind so einer neuen Ortseinheit zugeordnet, die ausserhalb des eigentlichen Bildes zur Erscheinung gelangt und damit in den realen Innenraum verweist"

geringe contrasten in afmeting tussen de voor – en achtergrondfiguren lijken de gecreëerde diepte weer te comprimeren. Of, anders geformuleerd: de zelfde figuren die Tiepolo door het effect van kleur verwijderde, haalde hij door het effect van hun relatieve grootte dichter bij.⁶³

Voor deze tegenstrijdige behandeling van diepte-suggesties, waarin kleurwerking, schaal en relatieve grootte, perspectivische logica en optische illusie tegen elkaar lijken te worden uitgespeeld, is een coloristische conventie aanwijsbaar die voor Tiepolo zeker belangrijk was. Het gaat om het kleurgebruik van de Venetiaanse schilders van de zestiende eeuw, en met name dat van Veronese, waarvan Tiepolo enkele specifieke kwaliteiten imiteerde. Neem Veronese's ovale doek met *De intocht van Mordechai* aan het plafond van de kerk van San Sebastiano: het schaalcontrast tussen de figuren in de voorgrond en die welke boven hen in de achtergrond zijn voorgesteld is weliswaar aanzienlijk, maar suggereert toch een veel minder extreme verwijdering dan het kleurcontrast doet vermoeden [afb. 7].⁶⁴ Er treedt dan ook een zekere spanning op tussen de ruimtelijke effecten van het coloriet en die welke het resultaat zijn van de vergroting of verkleining van de figuren ten opzichte van elkaar, een tegenstrijdigheid weliswaar veel minder sterk, maar wel van precies dezelfde orde als die welke zich later voordeed in het werk van Tiepolo.⁶⁵

Tiepolo was niet de eerste schilder in het achttiende-eeuwse Venetië die zich deze aspecten van de Veronesiaanse kleurorganisatie en perspectiefstructuur eigen maakte. Om de mogelijkheden ervan te bestuderen was hij ook zeker niet alleen op het werk van de zestiende-eeuwse meester aangewezen. Sebastiano Ricci's vroege plafondschilderingen in de kerk van San Marziale vertoonden reeds vergelijkbare coloristische kenmerken. In de beide composities aan weerszijden van het centrale doek plaatste Ricci onderaan langs de marge zeer donkere kleurzones, die een repoussoirfunctie hebben ten opzichte van de lichtere zones die er direct boven zijn afgebeeld. Silhouet-achtige, beschaduwde motieven steken donker af tegen een blauwe hemel. Enkele grote figuren zijn weergegeven met een vrij sterk chiaroscuro, terwijl andere figuren met vergelijkbare afmetingen verschijnen in zachtere, meer gebroken en dus meer wijkende tinten. Ook Ricci suggereerde door middel van zijn coloriet een effect van verte in figuren die zich gezien hun plaatsing en afmetingen

⁶³ Voor de juiste schaal van de afgebeelde figuren in relatie tot hun fictieve afstand tot elkaar en tot de beschouwer waren geen perspectivische regels te geven. De schilder moest afgaan op zijn eigen waarneming en redelijk oordeel: 'Les peintres doivent réduire les principales parties dans leur juste hauteur & grosseur; la vue et la raison suppléent au défaut de la règle; en cela celui qui a l'œil le plus juste réussit le mieux, les choses se trouvant en perspective quant elles sont bien faites.' Félibien 1705, II p. 286

⁶⁴ Vgl. Schulz 1968, p. 26 (over Veronese's *Triumph of Mordechai* in S. Sebastiano): '(...) the depth of relief is not linked to the distance of the forms represented.'

⁶⁵ Pignatti 1976, I pp. 48 – 49 en p. 113 cat. 59, II fig. 117; Pignatti en Pedrocchio 1991, p. 73 en p. 75, no. 35C. Na de recente restauratie zijn de kleurverhoudingen van dit schilderij zichtbaar zonder de latere overschilderingen en de verkleuringen van oude vernislagen: zie Bertorello en Tito 2011.

nog in de nabijheid van de beschouwer lijken te bevinden, waardoor een opvallende maar niet onmiddellijk verklaarbare suggestie van lichtheid is ontstaan.⁶⁶

Er is echter een belangrijk verschil tussen de manieren waarop Sebastiano Ricci of Veronese de ruimtewerking van kleur manipuleerden en Tiepolo's latere *tour de force* in het aartsbisdompaleis van Udine. Tiepolo versterkte de contrasten en verhefde de effecten in een mate die zich in het werk van zijn voorgangers niet voordeed. In de galerij deed hij dat bovendien in composities met grote afmetingen waar de beschouwer alleen van een zeer geringe afstand naar kon kijken. Het lijkt alsof Tiepolo op zoek was naar de uiterste mogelijkheden die de conventie te bieden had.

Imitatie en transformatie van het Veronesiaanse coloriet

Aan de zelfde muur waar zich het fresco met *Rachel verbergt de huisgoden* bevindt, ziet men enkele meters verder in de galerij het fresco met *De engelen verschijnen aan Abraham* [afb. 2]. In deze compositie is de ruimtesuggestie nog dubbelzinniger dan die waar in het voorafgaande sprake van was. Het betreft een voorstelling waarin Tiepolo een groep van drie engelen groot en dichtbij heeft weergegeven. De meest rechtse engel is bovendien, evenals de geknielde figuur van Abraham, door kleursterkte en *chiaroscuro* heel tastbaar voorgesteld, alsof hij aanwezig was in de fysieke realiteit van Abraham (en van de beschouwer). De andere twee engelen zijn, afgezien van enkele scherp getekende lineaire accenten, juist afgebeeld in uiterst tere tinten, niet veel sterker dan die waarmee de hemel achter hen is weergegeven. De beide figuren maken ondanks hun grote afmetingen de indruk tot diezelfde hemelse verte te behoren. Alleen het kleed van de middelste engel is stralend wit, witter dan een groot deel van de wolk onder zijn voeten, zodat de figuur een buitenaardse aanblik krijgt. De engelengroep in zijn geheel verschijnt tastbaar nabij, maar behoort tegelijkertijd tot een ruimte met peilloze dimensies waar de beschouwer geen deel aan heeft.

Het contrast tussen nabijheid en verte valt nu dus niet meer samen met een overgang van de ene figuur of figuurgroep naar de andere, maar is binnen de grenzen geplaatst van een enkele figuurgroep. Door Tiepolo's coloriet werden nu niet verschillende groepen ruimtelijk van elkaar gescheiden, maar er werd een afstand gecreëerd tussen figuren die tot dezelfde groep behoren, een groep die in zijn totaliteit dicht bij de beschouwer is voorgesteld.

⁶⁶ Scarpa 2006, pp. 322 – 323 no. 509 (fig. 217) en no. 511 (fig. 219)

Op vergelijkbare wijze schilderde Tiepolo een figuurgroep in het fresco dat waarschijnlijk enkele jaren eerder ontstond in de kapel van Santa Teresa in de Scalzi kerk te Venetië. Het betreft zijn eerste religieuze plafondschildering in die stad en toont de apotheose van de heilige, die is voorgesteld terwijl zij door engelen via een illusionistische opening in de architectuur naar de hemel wordt gedragen. Ook hier werkte Tiepolo samen met Girolamo Mengozzi Colonna [ca. 1722 of ca. 1725-27, afb. 10, GP 46].⁶⁷

Het is een fresco dat door de beschouwer vanuit geen enkel gezichtspunt in zijn totaliteit kan worden waargenomen. Men moet zich van de ene naar de andere zijde van de kapel verplaatsen om de verschillende onderdelen na elkaar te kunnen bekijken. Maar de twee laterale figuurgroepen kunnen elk wel gezien worden vanuit een positie van waaruit men steeds ook de centrale groep kan zien. Beide laterale groepen zijn weergegeven in kleuren waarvan de intensiteit niet sterk lijkt af te wijken van die van de kleuren waarin de twee grote dragende engelen van de centrale groep zijn voorgesteld. Ruimtelijk lijken ze zich dan ook op gelijke hoogte te bevinden.

Hoewel het fresco er nogal grijs uit ziet en de kleurverhoudingen zeker niet meer optimaal leesbaar zijn is binnen de centrale groep met Theresa toch duidelijk een toonwaardenverloop waarneembaar. De min of meer driehoekige groep heeft als basis twee engelen die door hun grote proporties relatief dichtbij de beschouwer lijken. Ze zijn weergegeven in een sterker chiaroscuro en meer verzadigde tonen dan de rest van de groep, kleuren die ongeveer zo sterk en contrastrijk zijn als die van de goudkleurige rand van de gefingeerde opening in het plafond. De figuur van Theresa aan de top van de driehoek is echter met aanzienlijk minder verzadigde tinten weergegeven en met een zwakker chiaroscuro. De oplichtende delen in haar gezicht en handen benaderen in toonwaarde het lichtste gedeelte van de aangrenzende hemel, en de beschaduwde delen benaderen in toonwaarde de kleur van een iets donkerder wolpartij. De 'colori locali' verbinden de figuur van Theresa dus met de hemel, maar verbinden de engelen die haar begeleiden met de ruimte van de beschouwer. Zo voltrekt zich binnen een enkele figuurgroep het complete verloop van aardse nabijheid naar hemelse verte.

Martina Frank schreef over dit fresco: 'Het geheel, dus zowel de compositie van Tiepolo als de architectonische verbeelding van Mengozzi, is naar de beschouwer toe gericht en neigt naar een optisch dichter bij brengen van de scène. Bijna het tegenovergestelde van een, om zo te zeggen, traditionele organisatie van een barokplafond welke eerder neigt naar een progressieve verwijdering door de illusionistisch weergegeven architectuur.'⁶⁸

⁶⁷ Levey 1986 (ed. 1994), pp. 53 – 54; Barcham 1989, p. 56; Barcham 1992, pp. 52 – 53;

⁶⁸ Frank 1998, p. 105: 'L'insieme, e cioè sia la composizione tiepolesca che quella 'architettonica' del Mengozzi, è rivolto verso lo spettatore ed è anche teso a un avvicinamento ottico della scena. Quasi il contrario di una, per così dire, tradizionale organizzazione di soffitto barocco che tende piuttosto, attraverso l'illusionismo architettonico, a un allontanamento progressivo.'

Met deze omkering van perspectivische verwijdering lijkt Tiepolo een tegenstrijdigheid te hebben versterkt die Wolfgang Kemp heeft aangeduid als *Grundwiderspruch der Perspektive*. ‘Distantie blijft distantie’, schreef Kemp, ‘en blijft een storende factor in een systeem dat iets dicht bij de beschouwer wil brengen.’⁶⁹ Hij citeerde in dit verband André Chastel, die schreef dat het perspectief twee bewegingen in zich verenigt: de orthogonalen stoten de ruimte ver van ons weg, maar alles wat zich in die wegglijdende ruimte ophoudt keert de situatie om, richt de voorwerpen naar ons toe en bindt ze aan onze blik.⁷⁰ Tiepolo heeft de fictieve ruimte inderdaad ver van ons weg gebracht, niet door perspectivische orthogonalen maar door kleurmanipulatie. Tegelijkertijd heeft hij de in die ruimte voorgestelde figuren dicht bij het oog van de beschouwer gehouden.⁷¹

De suggesties van verte en nabijheid werden door Tiepolo niet alleen dikwijls samengebracht binnen één en dezelfde figuurgroep, maar ook vaak binnen een enkele figuur. Van de vele voorbeelden die genoemd zouden kunnen worden kies ik ditmaal niet een fresco maar een altaarstuk, en wel het eerste altaarstuk dat Tiepolo schilderde voor een kerk in zijn geboortestad. Het gaat om het doek met *De opvoeding van Maria* [1732, GP 128] in de kerk Santa Maria della Consolazione, beter bekend als de *Fava*. In de ruimte boven de opvoedingsscène zijn enkele grote engelen voorgesteld, waarvan er één languit op een wolk lijkt te liggen, met het bovenlichaam naar de beschouwer gericht. Tussen bovenlijf en voeten is een groot kleurcontrast waarneembaar: de toonwaarden in de tint van de voeten liggen zeer dicht bij elkaar, de lichte zijde is er donkerder dan die van schouders, armen en hoofd. De huidkleur is er meer troebel, minder verzadigd. Als gevolg daarvan is binnen de figuur, van hoofd naar voeten, sprake van een vrij sterke illusie van voortgaande verwijdering, alsof het ging om atmosferisch perspectief in een landschap.

Ook dit effect van een zich niet verwijderende verte, of een ver verwijderde nabijheid, zelfs in de weergave van een enkele figuur of figuurgroep, heeft Tiepolo kunnen bestuderen in de composities van Veronese en Sebastiano Ricci, waaronder die welke hierboven als voorbeeld werden genoemd. In het doek met *Heilige Martialis in glorie*, aan het plafond van San Marziale, heeft Ricci de hele centrale figuurgroep plastisch en met een sterk chiaroscuro weergegeven. Maar de engel die links van de heilige op een wolk staat vertoont van onder naar boven kleuren met verschillende toonwaarden: het chiaroscuro in het onderlichaam is veel sterker dan dat in het bovenlichaam. De lichte randen van de vleugel

⁶⁹ Kemp 1996, p. 72: ‘Die geometrische Definition der Distanz lässt sich also inhaltlich füllen, aber – und hier berühren wir den nächsten Grundwiderspruch der Perspektive: Distanz bleibt Distanz und bleibt ein Störfaktor in einem System, das seinen Adressaten etwas nahebringen möchte.’

⁷⁰ André Chastel in Dalai Emiliani 1980, p. 56

⁷¹ Overigens werd door verschillende auteurs gewezen op de veel voorkomende ruimtelijke discontinuïteit tussen figuren en achtergrond in de schilderkunst sinds de introductie van het perspectief in de vijftiende eeuw. Zie Damisch 1995, pp. 395 – 396; Hénin 2003, pp. 225 – 227, p. 306 en pp. 242 – 248; Puttfarken 2000, pp. 110 – 121 en p. 226.

en de opgeheven arm hebben ongeveer de zelfde helderheid als de witte wolk die verder naar boven is afgebeeld, terwijl de beschaduwde delen in toonwaarde en intensiteit niet verschillen van die in het aangrenzende blauw van de hemel.⁷²

In Veronese's *De intocht van Mordechai* aan het plafond van San Sebastiano vertoont het centrale architectuurmotief met de bijbehorende figuren eveneens een sterk verloop in toonwaarden. Van beneden naar boven worden de licht-donker contrasten steeds zwakker. De contrasten en de kleurintensiteit waarmee de twee figuren onderaan de gedraaide zuil zijn weergegeven zijn duidelijk sterker dan die welke zichtbaar zijn in de rij figuren boven hen. Ook hier ziet men dus binnen een enkel motief, dat van een architectuurfragment met figuren, een kleurvervaging die een veel grotere verwijdering suggereert dan de afmetingen en detaillering van het motief doen vermoeden.⁷³

In de coloristische conventie waar Tiepolo nu bij aansloot, en die hij tegelijkertijd transformeerde, werden architectuurmotieven en figuurdelen geheel of gedeeltelijk opgenomen in aangrenzende, meer omvattende kleurvelden. In deze samenhang is nog een ander aspect van belang, waarop werd gewezen door Puttfarken. In de visie van deze auteur werd de Venetiaanse schilderkunst sinds de zestiende eeuw gekenmerkt door een bijna gelijke nadruk in de weergave van figuur en achtergrond. De figuren worden niet meer geïsoleerd waargenomen, maar in 'a wider pictorial entity': zij willen, zo schreef Puttfarken, als het ware samen met hun context worden gezien.⁷⁴ De auteur merkte onder meer op dat de Venetiaanse auteur Paolo Pino de kwaliteit die hij aanduidde als *il colorito* niet zozeer betrof op afzonderlijke figuren of objecten in een schilderij, als wel op een compositie als geheel.⁷⁵ Een dergelijke opvatting van coloristische eenheid lijkt twee eeuwen later voor Tiepolo nog altijd van fundamenteel belang. Voor zover ons iets bekend is over Giambattista's werkproces lijkt dit zich inderdaad in een zeer vroeg stadium voor een belangrijk deel te hebben gericht op de kleurorganisatie van een totale compositie. Als voorbereiding begon Tiepolo misschien met penstudies van figuurgroepen, maar de relatie tussen die groepen (wat door Roger de Piles 'la liaison des groupes' werd genoemd) bracht hij dan waarschijnlijk vrij snel tot stand in de olieverschetsen.⁷⁶ Pas in de definitieve versie bepaalde hij de exacte kleurverhoudingen en de contrasten van 'colori locali'.

⁷² Scarpa 2006, pp. 322 – 323 no. 510 (fig. 218)

⁷³ Vgl. Zanetti's beschrijving van Veronese's coloriet: 'Una artificiosa vicinanza di colori, varii ora di molto, ora quasi simili (...). Paolo è l'unico maestro fra'nostri di questa dottrina; ma non è facile da capirsi il mistero.' Zanetti 1771, pp. 180 - 181

⁷⁴ Puttfarken 2000, pp. 169 – 170. Vgl. ook Hills 1999, p. 226 (over het coloriet van Titiaan): 'The new manner of colouring involves the total expanse of the picture as an entity rather than its separate descriptive particulars (...). In this mode of painting the painter's attention had to hold the whole field of the picture in view, and in turn the finished canvas provoked a similar mode of attention in the viewer.'

⁷⁵ Puttfarken 2000, pp. 177 - 180

⁷⁶ Zie over de penstudies: Aikema 1996, pp. 103 – 113. Zie over de olieverschetsen als Venetiaanse methode om een compositie voor te bereiden: Sohm 1991, p. 9. Zie over Tiepolo's ontwerpproces: Bonelli en Vaccari 2008

Hierboven heb ik betoogd dat Tiepolo's organisatie van de 'colori locali' sterk afweek van het model dat werd voorgeschreven in de toenmalige kunsttheoretische literatuur, zowel waar het ging om de verhouding tussen verschillende figuurgroepen onderling als waar het de kleurverhoudingen betrof binnen deze groepen. In plaats van de groepen met behulp van *prospettiva aerea* ruimtelijk van elkaar te scheiden liet hij die scheiding soms midden door die groepen lopen en niet zelden behoren zelfs gedeelten van eenzelfde figuur tot verschillende kleurzones met tegengesteld diepte-effect. Bij de organisatie van het coloriet ging het hem dus niet om het isoleren van afzonderlijke figuren of objecten teneinde die te laten uitkomen tegen elkaar of tegen een wijkende achtergrond, maar eerder om het tot stand brengen van een verdeling in grotere kleurvelden waar die objecten ondergeschikt aan waren.

Binnen een dergelijke brede kleurzone (of, zoals Puttfarken het formuleerde, een 'wider pictorial entity') hield Tiepolo de verschillen in helderheid, verzadiging en intensiteit van zijn tinten dikwijls heel klein. De figuren vertonen er nauwelijks of geen chiaroscuro en lijken slechts gemodelleerd door variaties in tonen van min of meer gelijke sterkte en soms uiterst subtiele verschillen in toonwaarde. In veel composities beslaan de velden met dit type kleurorganisatie niet slechts een klein onderdeel van het beschilderde oppervlak, zoals het geval was in het zojuist beschreven plafond van Veronese, maar grotere gedeelten die het coloriet volledig domineren.

De kleurwerking van Tiepolo's latere frescodecoraties, en de daarmee samenhangende ruimtewerking, zou dan in grote lijnen ongeveer als volgt beschreven kunnen worden. In de Venetiaanse kerk van de Pietà, of in de paleizen van Würzburg en Strà, waar aan de plafonds een hemel is voorgesteld met wolpartijen en vele figuren van heiligen en engelen of allegorieën met Olympische goden, wordt bij de beschouwer de sensatie opgewekt van een grenzeloze, ongrijpbare ruimtelijkheid. Van sommige figuren vallen de gebroken, relatief heldere tinten zo volledig samen met de kleuren die hen omgeven dat zij niet méér lijken te zijn dan ijle verschijningen, zonder gewicht, zonder massa, bijna alsof ze er niet waren. De verschillende kleurzones waarvan zij deel uitmaken lijken elkaar nu eens te naderen en zich dan weer ten opzichte van elkaar te verwijderen, zonder dat het oog er vat op krijgt. Wolpartijen overlappen elkaar en suggereren, soms door minimale verschillen in kleursterkte, wisselende niveaus in hoogte. Maar de gewaarwordingen van dichtbij of ver weg zijn slechts vlottende, verspringende, instabiele illusies.

De complexiteit en de instabiliteit van kleur

Variaties van de hierboven geschetste kleurorganisatie zouden in ieder concreet schilderij of fresco zeer exact kunnen worden beschreven. Als voorbeeld kies ik een beschrijving van het doek met *De ontdekking van het ware kruis*, dat zich bevindt in de Gallerie

dell'Accademia [ca. 1743, afb. 9, GP 259]. Het is een cirkelvormige compositie, die bedoeld was voor het plafond van de kerk van de kapucijnner nonnen in de Venetiaanse buurt Castello.

In dit schilderij is een zeer sterke repoussoirwerking waarneembaar, als gevolg van een groot licht-donker contrast tussen de figuren langs de benedenrand van de compositie enerzijds en anderzijds het gedeelte dat de hemel voorstelt, inclusief de daar weergegeven engelen en de figuur van Helena. (Al in de olieverfschets, eveneens in de Gallerie dell'Accademia, wees Tiepolo de figuurgroepen hun plaats toe in een organisatie van contrasterende lichte en donkere velden, waar sommige figuren geheel in opgaan en waaruit andere figuren juist naar voren lijken te komen). De figuurgroepen aan weerszijden van Helena hebben, evenals het architectuurblok onder haar voeten, op veel plaatsen een zeer contrastrijk chiaroscuro, wat hen een illusie van tastbare realiteit verleent. De figuur van Helena zelf is echter weergegeven in veel lichtere gradaties van chiaroscuro; haar oranje mantel en onderkleed hebben rechts aan de voorzijde nog krachtige contrasten die tastbare presentie suggeren, maar het oranje is aan de schaduwzijde veel minder troebel dan andere schaduw tinten in de benedenhelft van de compositie. Het gezicht, de hand en het opwaaiende kleed van Helena hebben, net als de *putti* en engelen boven haar, een kleurverzadiging die niet of nauwelijks sterker is dan die van het blauw van de hemel. Ze vertonen slechts zeer geringe chiaroscuro-contrasten, afgezien van een paar donkere accenten, voornamelijk in de vorm van contourlijntjes.

De suggestie van een snelle, stijgende verwijdering wordt versterkt door een keten van blikken en gebaren. In de benedenhelft van de compositie trekken de twee belangrijkste figuren, Helena en de figuur van de lamme, onmiddellijk de aandacht door de grote helderheid van hun witte, respectievelijk oranje kleding. Het gebaar en de blik van de figuur van de lamme is gericht op Helena, die op haar beurt naar het centrum van de compositie wijst, en haar wijzende gebaar wordt boven haar herhaald door een *putto* die via een engelengroep de aandacht van de beschouwer tenslotte vestigt op het 'hoogste', verst verwijderde punt in de fictieve ruimte: het omhooggeheven tablet met de letters INRI. Maar de duizelingwekkende virtuele verte die Tiepolo creëerde maakte hij met andere middelen weer ongedaan: het tablet met INRI is, gezien zijn relatieve grootte en kleursterkte, niet verder van de beschouwer verwijderd dan het opwaaiende kleed van Elena.

De beschrijving zou kunnen worden uitgebreid, maar intussen hebben zich nu enkele lastige problemen voorgedaan. Ten eerste zou de lezer zich eigenlijk een concrete visuele voorstelling van het beschrevene moeten kunnen maken. Afbeeldingen echter, van hoe grote kwaliteit ook, voldoen hier niet. De kleur van een afbeelding komt nu eenmaal nooit overeen met die van de verf van het schilderij. De beschrijving heeft dus alleen zin als deze gebaseerd is op hetgeen ter plaatse kan worden waargenomen. Maar dan nog: ook ter plaatse is de kleur die men ziet niets anders dan gereflecteerd licht, en is dus geen statisch

maar een veranderlijk gegeven. Waargenomen kleurverhoudingen wisselen altijd met de condities van het licht, en het licht in de museumzaal is anders dan het licht in de kerk waar het doek voor bestemd was. In die kerk hing het schilderij bovendien niet aan een egaal witte wand, zoals nu in het museum, maar het was bevestigd aan het plafond, binnen een rijke decoratieve omlijsting.

Bijna altijd zijn de kleur- en lichtcondities in de ruimten waar Tiepolo's doeken of fresco's zich bevinden in de loop der tijd veranderd, wat grote consequenties heeft voor de ruimtewerking van de kunstwerken. Van dergelijke consequenties was men zich in de zeventiende en achttiende eeuw overigens al terdege bewust.⁷⁷ Daar komt nog een ander probleem bij: de complexiteit zelf van Tiepolo's coloriet onttrekt zich aan iedere mogelijkheid van een meer systematische analyse. De kleurverhoudingen die de ruimtewerking in zijn kunst structureren dienen bijna altijd tegelijkertijd ook andere functies, die niet los van elkaar kunnen worden gezien. Ik zal een nog voorbeeld geven, eveneens uit de periode van de jaren veertig.

In het schilderij *Rinaldo betoverd door Armida* [ca. 1743, afb. 11, GP 288] is de figuur van Armida evenals het achterliggende landschap geschilderd in kleuren waarvan de toonwaarden, verzadiging en intensiteit onderling aanzienlijk minder verschillen dan die van de andere figuren en objecten in de voorgrond. Armida verschijnt daardoor niet alleen in een verte die toch dichtbij lijkt te blijven, maar ook (en juist daardoor) als een, in de formulering van Barcham, 'bewitching sight'.⁷⁸ De tegenstrijdige ruimtelijke effecten van verte en nabijheid lijken hier dus nauw verweven met een andere werking van kleur, namelijk die welke in de historische kunstliteratuur werd aangeduid als *espressione*.

Een in dit verband buitengewoon belangrijke tekst, die voor een groot deel betrekking heeft op de toepassing en de functie van kleur, is Bellori's beschrijving van Domenichino's *De laatste sacramenten van Hieronymus*. In een gedetailleerde analyse heeft Janis Bell aangetoond dat het belang van *colore* voor de expressie van de handeling van de figuren in Bellori's visie even groot was als dat van *disegno* en *invenzione*. Later noemde ook Algarotti dit schilderij als bewijs van Domenichino's meesterschap in *espressione* en de superioriteit van de Romeinse school boven die van Florence, waar men eenzijdig vasthield aan *disegno*, en boven de Venetiaanse school waar men kleur eenzijdig zou hebben toegepast om het oog te strelen.⁷⁹

⁷⁷ Du Fresnoy 1668 (ed. 2005), vers 401 – 406 ; Baxandall 1985, p. 90

⁷⁸ Barcham 1992, p. 82

⁷⁹ Evenals Bellori achtte Algarotti de *De laatste sacramenten van Hieronymus* net zo belangrijk als Rafaëls *Transfiguratie*. Het is overigens aantoonbaar dat Tiepolo een prent naar het schilderij van Domenichino (waarvan ook veel geschilderde kopieën bestonden) gebruikte voor de figuurcompositie van zijn *Comunione di Santa Lucia*. Bellori 1672, p. 33; Algarotti 1756 (ed. 1969), p. 399. Zie over kleur als *espressione*: Puttfarken 2000, p. 218 en pp. 261 – 262 en Hénin 2003, pp. 407 – 408 en p. 419. Zie over Bellori's beschrijving van Domenichino's *colore*: Bell 2002. Zie over Tiepolo's *Comunione di santa Lucia*: Gemin en Pedrocco, no. 384

De handeling van Armida, haar bovennatuurlijke verschijnen en haar ten prooi vallen aan de liefde, lijkt in het bovengenoemde schilderij inderdaad uitdrukking te krijgen door het irreële en gebroken karakter van de kleur. Ook dit aspect van Tiepolo's coloriet is al zichtbaar in de vroege fresco's te Udine, zoals door verschillende auteurs werd opgemerkt. Dikwijls is gewezen op het lichte en feestelijke karakter van het palet dat de schilder in deze fresco's hanteerde. 'Everything seems suffused by magic', schreef Levey, en die sensatie van betovering werd ook door anderen gevoeld.⁸⁰ Zo meende Müller dat de heldere tinten en het alles doordringende schaduwloze licht niet realistisch van aard zouden zijn maar bovennatuurlijk, of tenminste onnatuurlijk en kunstmatig. Het is, zo schreef zij, een poëtisch licht dat de geschilderde voorstellingen een fictief, fantastisch en 'Traumhaft' karakter geeft.⁸¹ Wat Mueller aanduidde als 'poëtisch' licht was inderdaad een belangrijk aspect van Giambattista's manier van vertellen. Zo staat de engel in het fresco met *De verschijning van de engel aan Sara* als een acteur in de schijnwerpers, hij lijkt te stralen in een sterk en gelokaliseerd licht dat hem tot een bijna misplaatste verschijning maakt tussen de zacht-troebele tinten van een rurale omgeving.

De kleurwerking in het schilderij met *Rinaldo betoverd door Armida* kan dus gezien worden als aanduiding van een fictieve diepte en tegelijkertijd ook als drager van expressie: een zelfde kleurverhouding leidt tot effecten van volkomen verschillende orde. Het aantal registers dat op die wijze tegelijkertijd werd bespeeld was soms aanzienlijk, zoals alleen al blijkt uit de diversiteit van kleurfuncties die ter sprake kwam in de theoretische traktaten. Eén van de belangrijkste functies die werd genoemd was het tot stand brengen van *unione*. Hierboven heb ik betoogd dat Tiepolo de eenheid van zijn composities in belangrijke mate inderdaad met coloristische middelen tot stand bracht, terwijl hij tegelijkertijd sterk afweek van de conventie die verwoord werd door de auteurs van de toenmalige kunstliteratuur.

Niet alleen van eenheid, expressie en ruimtewerking was kleur een essentieel element, maar ook van de kwaliteit die met naar muziek verwijzende termen werd aangeduid als *armonia* of *accordo*. Het ging dan met name om de juiste combinaties van door menging gebroken tinten.⁸² Licht en kleur hadden bovendien een belangrijke functie als focus voor de blik van de beschouwer, terwijl schaduw de kleurkracht juist dempte op plaatsen waar de schilder niet wilde dat de blik er bleef rusten. Of, zoals Roger de Piles het uitdrukte: 'De schilder moet doen als de redenaar: hij laat de heldere partijen oplichten en ondersteunt ze met

⁸⁰ Levey 1986 (ed. 1994), pp. 32 - 33

⁸¹ Mueller 1995, pp. 109 - 116

⁸² Algarotti 1756 (ed. 1969), pp. 362 - 363 ; Piles 1699 (ed. 1969), p. 51 ; Teyssèdre 1967; Cage 1993, p.168 en p.171; Andrews 1995, pp. 61 - 69; Puttfarken 2000, pp. 272 - 277

donkere massa's die, doordat ze het oog doen rusten, voorkomen dat de blik zich ophoudt bij objecten die er minder toe doen.'⁸³

Voor de laatstgenoemde functie is in Tiepolo's composities overal waarneembaar. Neem de beide wandfresco's in de Villa Cordellina: zoals in het vorige hoofdstuk al ter sprake kwam, lijken delen van de bonte figuurgroepen sterk naar voren te komen, maar niet zozeer in ruimtelijke zin. In het linker deel van het fresco met *De familie van Darius voor Alexander* [1744, afb. 24, GP 273] hebben de kleuren bijna alle een relatief gedempt karakter, maar wanneer men de blik van links naar rechts over de compositie beweegt dan ziet men de kleur in het centrum levendiger worden en geheel rechts triomferen, bij de twee staande figuren van Alexander en Hephaistion, waar de blik van bijna alle andere figuren op is gericht. De beide protagonisten verschijnen in een koninklijk rood, een enorm rood veld waarvan het rechter gedeelte de vorm van een grote driehoek heeft. Daar is het rood misschien de sterkste kleur van het hele fresco, en vormt het een enorm contrast met het dof-groene interieur van de tent. De virtuele ruimte wordt niet gedefinieerd door logische lichtval en coherente kleurdistantie, maar is als het ware een ruimte van de aandacht, een aandacht die door de kleurwerking naar het belangrijkste moment van de vertelling getrokken wordt.

Het waren dus nu eens zeer uiteenlopende en bijna tegengestelde, dan weer elkaar min of meer overlappende functies die door middel van het coloriet in een compositie georganiseerd moesten worden. De schilderkunstige conventies die voor al deze verschillende kleurtoepassingen bestonden werden door Tiepolo voortgezet, getransformeerd en op nieuwe manieren met elkaar gecombineerd. De weloverwogen keuze van de met die conventies samenhangende kleurbehandelingen, en de beheersing van de overeenkomstige technieken, was deel van zijn *erudizione* als kunstenaar. Voor de wijze waarop hij zijn palet organiseerde bestonden echter geen regels en konden ook geen regels worden geformuleerd, zoals in de kunstdliteratuur keer op keer werd benadrukt.⁸⁴ En om de zelfde reden waarom Tiepolo's tijdgenoten het gebruik van kleur niet in voorschriften konden vastleggen is het ook tegenwoordig niet mogelijk criteria op te stellen voor een systematische analyse.

Met het benoemen en interpreteren van kleurverhoudingen in historische kunstwerken kan men ook om een andere reden niet terughoudend genoeg zijn. De kleuren die wij waarnemen als we naar Tiepolo's schilderijen kijken zijn meestal niet de kleuren die de schilder zag toen hij ze aanbracht. En de kleuren die Giambattista zag wanneer hij naar het werk van Veronese keek waren andere dan die welke men in de zestiende eeuw waarnam. Veel kleuren ondergaan in de loop der eeuwen onvermoede veranderingen.

⁸³ Piles 1708 (ed. 1989), p. 184: 'Le peintre doit imiter l'orateur : il fai briller ses clairs et les soutient par des masses brunes qui en reposant les yeux ne laissent pas de les entretenir par des objets moins sensibles.' Zie ook: Félibien 1669, pp. 43 – 45 en p. 114; Piles 1699 (ed. 1969), pp. 51 – 52. Zie ook Lichtenstein 1989, pp. 168 – 182

⁸⁴ Cage 1993, p.155

Aan fresco's is niet zelden schade opgetreden door, bijvoorbeeld, verpoederende pleisterlagen of zoutvorming, of door menselijk ingrijpen in het verleden. Tiepolo zelf gebruikte soms problematische pigmenten, zoals het instabiele smalt dat hij vanwege de geringe dekkraft met pasteuze streken dik opbracht, maar dat zich slecht met de kalkgrond bindt.⁸⁵ In de olieverfschilderijen moet rekening worden gehouden met vele mogelijke vormen van veroudering, waaronder niet in de laatste plaats veranderingen in de brekingsindex van de verf. Deze wordt als gevolg van die veranderingen transparanter, waardoor de roodbruine *bolo veneziano* grond kan gaan doorschijnen en de kleuren tenslotte dieper lijken dan ze oorspronkelijk bedoeld waren.⁸⁶ Een materiaaltechnische analyse zou nodig zijn voor ieder werk waarvan het kleurengamma ter sprake wordt gebracht, maar dit valt buiten het bereik van mijn onderzoek.

⁸⁵ Staschul 1996, p. 141

⁸⁶ Bensi 1993, pp. 31 – 32

3.
DE VROEGE PLAFONDS
EN HET GEZICHTSPUNT VAN DE
BESCHOUWER

In het volgende zal ik mij concentreren op andere aspecten dan die welke samenhangen met het coloriet, aspecten die minder aan de effecten van veroudering onderhevig zijn en die op een meer eenduidige wijze gerelateerd zijn aan ruimtewerking. Het eerste dat ik zal onderzoeken betreft niet zozeer de voorstellingswijze als datgene *wat* is voorgesteld, namelijk de aard van de verbeelde setting, en de relatie van die setting tot de ruimte en plaats van de beschouwer. Daartoe stel ik voor de aandacht opnieuw te richten op een locatie in Venetië.

Palazzo Sandi

Zijn eerste fresco met een niet-religieus onderwerp schilderde Tiepolo in de grote zaal van het Venetiaanse Palazzo Sandi [1724-25, afb. 13, GP 65]¹. Het onderwerp wordt omschreven als *De kracht van de eloquentie*, en voorgesteld zijn episoden uit vier verschillende mythologische verhalen: *Amphion vormt met zijn muziek de muren van Thebe*, *Hercules ketent de Cercopen*, *Bellephoron doodt de Chimaera* en *Orpheus leidt Eurydice uit de Hades*. De taferelen zijn weergegeven langs de vier randen van het fresco, dat in het centrum de figuren van Minerva en Mercurius toont. Het fresco beslaat het volledige plafond en raakt aan de randen de afsluitende lijst, waaronder zich een doorlopende friesvormige serie doeken bevindt van Nicolò Bambini, met in *chiaroscuro* weergegeven voorstellingen van onder meer strijdende dieren en centauren. Daar weer onder, aan de beide zijwanden en aan de wand tegenover de ramen, bevond zich ooit nog een vijftal grote doeken met mythologische en historische thema's, van de hand van Bambini en van Tiepolo zelf [1724-25, PG 66-67-68].²

Het plafondfresco suggereert niet een virtuele ruimte welke een voortzetting zou zijn van de werkelijke ruimte, noch wordt de illusie gewekt van een hemel boven een opening in de architectuur. Integendeel, de figuren langs de vier randen zijn afgebeeld in een landschappelijke setting, alsof zich ter hoogte van het plafond een natuurlijke bodem zou bevinden. Iedere mogelijke suggestie van een logische overgang van realiteit naar fictie is zo op radicale wijze uitgesloten. Door verschillende auteurs werd benadrukt dat de jonge Tiepolo met dit fresco een volledig nieuw type plafonddecoratie in Venetië heeft geïntroduceerd. 'Tiepolo created a new kind of Venetian ceiling painting in Palazzo Sandi (...)', schreef Barcham, en eerder had ook Bauer benadrukt dat met de aaneenvoeging van vier verschillende scènes in een enkel 'terrestrisch' panorama iets geheel nieuws was ontstaan. De laatstgenoemde auteur wees er ook op dat dit bijzondere type plafonddecoratie later verder zou worden ontwikkeld in Zuid-Duitsland. Al in 1720 had Jacopo Amigoni in

¹ Aikema 1986; Barcham 1992, pp. 50-51; Ton 2005; Fassl 2010, pp. 29 – 44.

² Aikema 1986

de grote zaal van het Neues Schloss te Schleissheim bij München een mythologisch thema op vergelijkbare wijze voorgesteld, en in 1725 realiseerde dezelfde schilder in de kloosterkapel te Ottobueren een *Bewening Christi* met als setting eveneens, in de woorden van Bauer, een ‘umlaufender terrestrischer Szene’.³

Amigoni en Tiepolo lijken onafhankelijk van elkaar te hebben gekozen voor een weinig gebruikelijke conventie, die terugging op plafonddecoraties uit de zeventiende en de zestiende eeuw. In de Sala di Troia van het Palazzo Ducale te Mantua had Giulio Romano een fries geschilderd dat de basis vormde van een landschap met een veldslag-scène, welke langs de onderkant van het gehele gewelf loopt. De scène wordt geobserveerd door goden in de open lucht, weergegeven in het centrum van het gewelf. Dit type compositie werd in 1682 door Luca Giordano hernomen in het plafond van de Gran Salone in Palazzo Riccardi te Florence.⁴ In de Sala di Marte van Palazzo Pitti liet ook Pietro da Cortona tenslotte iedere suggestie van fictieve architectuur achterwege en gaf in plaats daarvan een smalle strook landschap weer, waarin figuren *di sotto in sù* zijn gegroepeerd.⁵ In ca. 1702 tenslotte schilderde Giuseppe Maria Crespi, leermeester van Giambattista Piazzetta, in Palazzo Pepoli Campogrande te Bologna eveneens een gefingeerde hemel omgeven door landschappelijke elementen.⁶

Hoe revolutionair Tiepolo's plafond voor achttiende-eeuwse Venetiaanse begrippen geweest moet zijn wordt duidelijk wanneer men de decoratie van een vergelijkbare, zij het wat grotere zaal beziet op een andere plaats in de lagunestad, namelijk in Palazzo Dolfín. Enkele jaren na zijn werkzaamheid in Palazzo Sandi voltooië Giambattista in opdracht van de Dolfín een serie doeken bestemd voor de wanden van deze grote feestzaal, waarvan het plafond al eerder, waarschijnlijk in 1710, was beschilderd door Bambini en de quadratura-schilder Antonio Felice Ferrari, de leermeester van Girolamo Mengozzi Colonna.⁷ Bambini's hemel met de allegorieën van Venetië en van de Familie Dolfín is voorgesteld te midden van robuuste fictieve architectuur, die boven de vier wanden van de zaal uit lijkt te rijzen en er de voortzetting van lijkt te zijn. Door deze structuur wordt de indruk gewekt dat de gefingeerde figuren zich in een ruimte bevinden die zich opent boven, maar tegelijkertijd gescheiden blijft van de ruimte waar de beschouwer deel van is. Deze min of meer logisch voorstelbare relatie van virtuele en werkelijke ruimte werd nu in Palazzo Sandi als het ware

³ Barcham 1992, p. 50; Bauer 1965, pp. 56 – 57 ; Hojer 1996, p. 24 fig. 6 en p. 26

⁴ Schulz 1968, pp. 17 - 18; Büttner 1972; Sjöström 1978, p. 36

⁵ Sjöström 1978, pp. 55 – 56

⁶ Mazza 1990 (1), pp. CCVII – CCXVI. Crespi's plafondfresco in de ‘stanza dell'Olimpo’ in Palazzo Pepoli vertoont langs de vier randen een strook landschap met begroeiing van bomen en, aan één zijde, een zee met Poseidon. Langs de drie andere zijden is een bodem met horizon zichtbaar. Op die bodem zijn figuren voorgesteld.

⁷ Zie hierover Mariuz 1981; Gottdang 1999, pp. 64 – 79

binnenste buiten gekeerd. Of, zoals Bauer het formuleerde: ‘Een architectonisch, boven de architectuur uitgebreid “binnen” is veranderd in een omringend “buiten”’.⁸

Het resultaat is dat de figuren in Tiepolo’s fresco zich onmiddellijk aan ons lijken op te dringen, op een manier die in geen enkele relatie staat tot de ruimte van het vertrek waarin we ons als beschouwer bevinden. De oppervlakte die het fresco beslaat is vrij groot in verhouding tot de afstand tot de kijker zodat deze, zelfs vanuit een positie dichtbij een van de korte wanden van de zaal, de tegenoverliggende taferelen waarneemt onder een hoek die bijna te sterk is. Nog voordat men het vertrek binnengaat, wanneer men dus nog vóór de deuropening staat, springt een gedeelte van het fresco (het tafereel met Amfion) al op indringende wijze in het oog. Om de verschillende onderdelen van de voorstelling één voor één te kunnen bekijken moet men zich dan voortdurend naar de uiterste randen van de ruimte bewegen en de blik steeds naar een andere richting wenden.

Het plafondfresco van Palazzo Sandi bleef in Tiepolo’s oeuvre zeker niet enig in zijn soort, hoewel de meeste plafonds die gedurende diezelfde jaren en de volgende decennia in Venetië, Udine en elders ontstonden andere compositiestructuren vertonen, die de beschouwer op andere manieren in relatie tot de virtuele ruimten plaatsen. Het was pas een kwart eeuw later dat Tiepolo een vergelijkbaar type compositie koos voor een plafondfresco met aanzienlijk grotere afmetingen. In het enorme trappenhuis in Würzburg beschilderde hij het gewelf met een voorstelling van de vier werelddelen onder een reusachtige hemel. De werelddelen zijn langs de randen van het fresco afgebeeld, in de vorm van reeksen elkaar gedeeltelijk overlappende figuren in langgerekte, smalle stroken landschap. Alleen de allegorie van Europa is voorgesteld tegen een achtergrond van klassieke architectuur.

Mogelijk stond Tiepolo’s keuze voor de weergave van stroken landschap aan het trappenhuisplafond in Würzburg niet helemaal los van het feit dat hij in de benedenzaal van de residentie de zojuist voltooide plafondschildering van Johann Zick had aangetroffen, waarin zich boven het hoofd van de beschouwer een tuin in de buitenlucht lijkt uit te strekken.⁹ Van belang is echter dat de positie van de beschouwer in het trappenhuis sterk verschilt van zijn positie in de ruimte onder het fresco in de benedenzaal, en ook van die onder het plafond in Palazzo Sandi.

In het fresco van Palazzo Sandi is het conflict essentieel tussen enerzijds de omhoog gerichte blik van de beschouwer en anderzijds de landschappelijke setting waarvan

⁸ Bauer 1965, p. 56: “Aus einem architektonischen, nach oben die Architektur verlängernden ‘Innen’ ist ein umlaufendes ‘Aussen’ geworden.”

⁹ Strieder 1990, pp. 200 – 205, Kat. 13; Hojer 1996, p. 25

sommige details onmiskenbaar een bijna horizontale blikrichting veronderstellen. Aan weerszijden van de figuren van Orfeus en Euridice ziet men in de achtergrond een vergezicht met bomen en andere begroeiing; men lijkt daar vóór zich uit te kijken over een landschap, in plaats van omhoog in de richting van het plafond. Ook in het gedeelte waar de strijd tussen Bellephoron en de Chimaera is voorgesteld lijkt men in de richting van een vergebergte te kijken, over een bodem waarop lage grassen zichtbaar zijn. Dit conflict tussen twee tegengestelde kijkrichtingen is kenmerkend voor de ruimtewerking van Tiepolo's plafonddecoraties.

Voor de perspectivische structuur van dergelijke voorstellingen heeft deze tegenstrijdigheid van kijkrichtingen grote consequenties. Met name is dit waarneembaar aan de aanzichten waarmee de door Tiepolo weergegeven motieven zich aan de beschouwer tonen. Steeds weer wordt men voor de vraag gesteld of men een figuur of een object van onderaf waarneemt dan wel vanuit een positie op gelijke hoogte. En dikwijls zijn de aanzichten hybride: men lijkt de figuren vanuit twee richtingen tegelijk te bekijken.

Neem het paard Pegasus dat is afgebeeld in het fresco van Palazzo Sandi [afb. 12]. De beide voorpoten zijn geheel evenwijdig aan het beeldvlak voorgesteld, zonder enige verkorting. Het is volkomen duidelijk dat men de poten direct tegenover zich lijkt waar te nemen, op ooghoogte dus. Toch kijkt men tegelijkertijd tegen de onderzijde van de hoeven aan, alsof deze vanuit een veel lager gezichtspunt werden waargenomen. Het is deze ambivalente wijze van voorstellen die in het volgende nader onderzocht dient te worden. Eén aspect van de structuur en de ruimtewerking van het plafond in Palazzo Sandi keerde enkele jaren na de voltooiing van het fresco terug in een drietal kleinere plafondfresco's, die Tiepolo in 1727 schilderde in de galerij van het aartsbisshoppelijk paleis van Udine. Ze tonen Oudtestamentische figuren voorgesteld op, eveneens, landschappelijke locaties die echter alleen langs één zijde van de composities, de benedenzijde, afgebeeld zijn. Met het plafond van Palazzo Sandi hebben de drie fresco's niettemin gemeen dat de beschouwer boven zijn hoofd een natuurlijke bodem ziet voorgesteld met een begroeiing van bomen en grassen. En evenals in Palazzo Sandi krijgt men de indruk zowel omhoog te kijken als in de richting van een horizon.

De plafondfresco's in de galleria

In de galerij van het aartsbisshoppelijk paleis van Udine bevinden zich drie kleine plafondfresco's voorstellende *Hagar in de woestijn*, *De droom van Jacob* en *Het offer van Isaac* [1727, afb. 14-16, GP 82]. De schilderijen, die geheel zijn omgeven door *quadrature* van Gerolamo Mengozzi Colonna, hebben in de literatuur aanleiding gegeven tot een interessante discussie, waarvoor de argumenten grotendeels bestonden uit

observaties met betrekking tot de ruimtewerking. Bij een aantal auteurs is namelijk een verschil van inzicht ontstaan over de vraag of de fresco's moeten worden opgevat als fictieve openingen, met Mengozzi's omkadering als rand, ofwel als *quadri riportati*, schijnschilderijen dus die het plafond niet openen maar juist bedekken. In het laatste geval zouden de *quadrature* geen randen voorstellen maar lijsten, en zou het hele schema terug te voeren zijn op Carracci's beroemde *quadri riportati* in de Galleria Farnese.

De eerste die het onderwerp ter sprake bracht was Levey, die aan het plafond geen schijnschilderijen zag maar een gefingeerde hemel: 'Mengozzi opens up three shaped roundels (..) all open to the simulated sky. Within the room is created a pavilion...' Toch dacht Levey dat de kiem van de schilderijen in de Galleria Farnese gezocht moest worden.¹⁰ Ook Büttner interpreteerde de schijnarchitectuur als een structuur die openingen suggereert. Maar, schreef hij, de daarop voortbouwende beeldopvatting van Tiepolo, met het op een schuine blikrichting berekende perspectief ('Schrägsicht-Perspektive'), is typisch Venetiaans en heeft niets te maken met het in de Galleria Farnese gerealiseerde systeem van *quadri riportati*.¹¹ De zienwijze van Büttner werd op zijn beurt weersproken door Bauer, die oordeelde dat Mengozzi en Tiepolo wel degelijk het voorbeeld van Carracci's Galleria Farnese hebben nagevolgd, 'ten minste wat het fijne reflecteren betreft over het realiteitskarakter van *quadro riportato*, *stucco finto* en verschillende graden van illusie.'¹² Carla Mueller tenslotte wees er net als Büttner op dat de drie voorstellingen geheel volgens de Venetiaanse traditie schuin van onderen gezien zijn, maar was niettemin van mening dat zowel de wand- als de plafondschilderingen aangeduid moeten worden als *quadri riportati*, dwz. als gefingeerde schilderijen binnen gefingeerde lijsten.¹³

Levey, Büttner en Mueller namen de ruimtewerking dus waar als openingen in het plafond, en zagen de voorgestelde figuren als het ware boven het plafond omhoog rijzen. De fresco's veronderstelden in hun ogen dan ook een beschouwer met een laag gezichtspunt en een omhoog gerichte blik. Maar zowel Mueller als Levey associeerden de schilderijen ook met *quadri riportati*, en die associatie levert een merkwaardige tegenspraak op. Want een *quadro riportato* kenmerkt zich juist door figuren die niet boven het plafond lijken uit te rijzen maar evenwijdig aan het beeldvlak zijn voorgesteld, alsof ze zich ter hoogte van de beschouwer bevonden. De tegenspraak werd in de literatuur niet opgelost, en ik stel dan ook voor om terug te keren naar het punt waar een onderzoek naar ruimtewerking moet beginnen: de observaties ter plaatse. Zichtbaar is inderdaad een vreemde visuele dubbelzinnigheid, die in eerste instantie alleen omschreven kan worden met behulp van beeldspraak. Het is alsof de beschouwer met een enkele blik zowel omhoog kijkt als recht voor zich uit. Het is alsof er een conflict plaatsvindt tussen twee ruimtelijke oriëntaties.

¹⁰ Levey 1994, p. 33

¹¹ Büttner 1989, p. 437

¹² Bauer 1990, p. 173

¹³ Mueller 1995, p. 27

Het tegenstrijdige effect kan worden verklaard uit de perspectivische structuur van de composities, waarvan enkele elementen exact kunnen worden beschreven. Het gaat om de volgende aspecten: de aanzichten waarin de afzonderlijke motieven zijn weergegeven, de manier waarop zij elkaar overlappen, de verkortingen en de plaats van de horizon. Laten we deze specifieke onderdelen van de drie composities eens één voor één heel nauwkeurig en gedetailleerd beschouwen. Om te beginnen het ovale fresco met *Hagar in de woestijn*, waarin de figuur van Hagar liggend, maar half opgericht is voorgesteld, opkijkend naar de engel die boven haar verschijnt en die met een gebaar van zijn arm wijst naar de plaats waar zich een bron zou bevinden. Op de achtergrond ziet men het fragment van een landschap waar een dorre boomstam uit oprijst, terwijl geheel in de voorgrond nog een rotsachtig stuk landschap zichtbaar is met de figuur van de van dorst bijna stervende Ismaël. Wanneer men nu op de aanzichten let waarin de verschillende motieven zijn weergegeven, dan valt het volgende op. Van het opgerichte hoofd van Hagar is de onderzijde van neus, kin, kaak en wenkbrouwboog zichtbaar, hetgeen een positie ruim boven de horizon van de beschouwer veronderstelt. Afgezien van hoofd, schouders en borst is het lichaam van de figuur echter verder geheel naar de beschouwer toegekeerd en frontaal weergegeven, alsof het zich ongeveer ter hoogte van zijn oog bevond. Ook de boom op de achtergrond lijkt zich, gezien het min of meer frontale aanzicht, eerder in een ruimte tegenover de beschouwer te bevinden dan in een hoogte boven hem.

Een zelfde ambivalentie kan worden waargenomen in de wijze waarop sommige elementen van de voorstelling elkaar overlappen. Enkele van de belangrijkste overlappingsen kunnen alleen maar duiden op een beschouwer met een laag standpunt en een naar boven gerichte blik. De figuur van Ismaël wordt bijvoorbeeld overlapt door een motief dat lager in de ruimte is voorgesteld: hij wordt grotendeels aan het oog onttrokken door de bodem waarop hij zit. Maar beslist niet alle elementen zijn op die wijze vanuit lage gezichtspunten weergegeven. Van de figuur van Hagar zijn buik en benen onmiskenbaar op ooghoogte voorgesteld, want in dit geval paste Tiepolo het principe van overlapping juist niet toe. Gezien vanuit een laag gezichtspunt zou het omhoog gedraaide bovenbeen, dat nu volledig boven de vooruitgeschoven knie van het andere been zichtbaar is, zonder twijfel door diezelfde knie aan het oog worden onttrokken. Dat is echter niet het geval, en het oog van de beschouwer wordt nu dus op een hoger niveau verondersteld dan Hagar's knie.

Voor zover Tiepolo figuurdelen in verkorting heeft voorgesteld is de ruimtelijke oriëntering al evenmin eenduidig. Het bovenlichaam van Ismaël is weliswaar sterk verkort weergegeven, maar aangezien de figuur schuin achterwaarts lijkt te leunen kan die verkorting zowel op een horizontale als op een verticale blikrichting van de beschouwer duiden: de suggestie is dus bijzonder ambivalent. Minder dubbelzinnig is de suggestie die uitgaat van de plaatsing van de horizon in deze compositie. De figuren zijn voorgesteld in een landschap, en achter elk landschap kan een horizon vermoed worden. Een horizon in

het blikveld veronderstelt een horizontale blikrichting. Er kan dus, zo geredeneerd, beslist geen sprake zijn van een omhoog gerichte blik, want als dat het geval was dan zouden zowel horizon als landschap zich buiten het kader van de voorstelling moeten bevinden.

In het fresco met *De droom van Jacob* is de figuur van Jacob wederom half opgericht voorgesteld, liggend in een veld bedekt met grassen en andere lage begroeiing. Boven hem is de gedroomde opening naar de hemel afgebeeld met engelen in een lichtbundel die tot op aarde reikt. Jacobs voorovergebogen hoofd vertoont nauwelijks of geen verkorting, wat een van onderaf omhoog kijkende beschouwer veronderstelt. Maar ook hier impliceert de zichtbare horizon tegelijkertijd een horizontale blikrichting.

Het centrale fresco tenslotte met *Het offer van Isaac* stelt Abraham voor terwijl hij met het offermes in zijn hand op het punt staat Isaac te doden. Op een wolk verschijnt de engel en het offerdier ziet men aan de horizon, achter een strook landschap die is begroeid met bomen en lage gewassen. De offerscène zelf is voorgesteld op de top van een kleine heuvel, waar achter fragmenten van enkele boomstammen te zien zijn. Van het opgeheven gezicht van Abraham zijn opnieuw de onderzijden van neus, kin, kaak en wenkbrouwboog weergegeven, waardoor een positie gesuggereerd wordt boven de horizon van de beschouwer. Maar de beide boomstammen op de achtergrond lijken zich recht tegenover de beschouwer te bevinden, er is althans geen verkorting waarneembaar. Ook het naar beneden gekeerde gezicht van Isaac is niet verkort, en dat veronderstelt weer een van onderaf omhoog kijkende beschouwer.

De horizon is evenals in de andere twee fresco's voorgesteld op een niveau dat ten opzichte van de afgebeelde motieven bijzonder laag is. Zo laag als in werkelijkheid alleen zou worden waargenomen door iemand die vanuit een kelderraam in horizontale richting naar buiten kijkt. In het fresco met *De droom van Jacob* is het uitgestrekte been van Jacob zelfs nog beneden het niveau van die lage horizon afgebeeld, dus de beschouwer wordt nu verondersteld van bovenaf op dat been neer te kijken.

De composities zijn dus opgebouwd als een montage van elementen die beurtelings een hoog en een lager gezichtspunt veronderstellen. De elementen met een hoog gezichtspunt zijn voorgesteld alsof ze zich recht tegenover de beschouwer bevinden: in frontaal aanzicht en evenwijdig aan het beeldvlak. De elementen met lagere gezichtspunten zijn meestal schuin van onderen gezien weergegeven. Tussen de hoger en lager voorgestelde fragmenten zijn geen exacte grenzen aan te wijzen, en de beschouwer neemt die fragmenten dan ook niet waar als aparte eenheden. Juist omdat de overgangen tussen de verschillende suggesties niet scherp zijn, en de ruimtelijke oriëntatie lang niet overal eenduidig, kan de montage-achtige structuur wel worden beschreven maar niet schematisch worden gevisualiseerd.

Het beeld is dus niet eenduidig, en het is moeilijk vast te stellen hoe de afwisselende suggesties van hoge en lagere gezichtspunten zich precies tot elkaar verhouden. Gaat het om gelijkwaardige concurrenten, of zijn de krachtsverhoudingen ongelijk en is de ene suggestie ondergeschikt aan de andere? Büttner en Mueller namen in eerste instantie een

laag gezichtspunt waar, en de suggestie van een omhoog gerichte blik. In een *quadro riportato* is juist de suggestie van een hoog gezichtspunt dominant, dus van een kijkrichting loodrecht op het beeldvlak. Uiteenlopende waarnemingen en interpretaties zijn blijkbaar mogelijk, maar er is een centraal element in de beeldstructuur dat toch vooral in de richting wijst van een horizontale blikrichting.

Dat centrale element betreft de manier waarop de twee belangrijkste figuren in *Het offer van Isaak*, de figuren dus die de handeling van het middelste en grootste fresco dragen, zich tot elkaar verhouden. Het gaat om de figuren van Abraham en de engel, die in de voorgrond zijn voorgesteld. De engel is ongeveer net zo groot weergegeven als Abraham, wat suggereert dat beide figuren zich op min of meer gelijke afstand van de beschouwer bevinden.

Toch is Abraham laag op aarde voorgesteld, terwijl de engel boven hem in de lucht zweeft. Wanneer men tussen de beide figuren een lijn zou denken, een lijn dus die de virtuele ruimte van laag naar hoog (van aarde naar hemel) doorkruist, dan verwijdt die lijn zich niet ten opzichte van de beschouwer. Eerder volgt hij een richting parallel aan het beeldvlak. Wat als 'laag' en 'hoog' is *voorgesteld* komt dus niet overeen met wat in de fysieke realiteit van de beschouwer laag en hoog is. De virtuele verticaliteit staat loodrecht op de natuurlijke richting van de zwaartekracht. De fictieve ruimte is als het ware een kwart slag gedraaid ten opzichte van de ruimte waarin de beschouwer zich bevindt, precies zoals het geval was in Carracci's *quadri riportati* aan het gewelf van de Galleria Farnese. Maar binnen die gekantelde oriëntatie blijken veel fragmenten toch te zijn weergegeven vanuit lage gezichtspunten.

Door die tegenstrijdige, maar volledig met elkaar verweven suggesties doet zich nu een vreemd effect voor: de virtuele en de werkelijke verticaliteit worden niet als twee strikt gescheiden dimensies *waargenomen*. De twee richtingen lijken in de ogen van de beschouwer samen te smelten: hooguit neemt men een zekere visuele spanning of dubbelzinnigheid waar. Als gevolg daarvan kan de fictieve ruimte zich wel degelijk voordoen als een ononderbroken voortzetting van de werkelijke ruimte. En dan is er inderdaad, zoals Büttner en Mueller opmerkten, sprake van een laag standpunt en een schuin omhoog gerichte blik.

De waargenomen dubbelzinnigheid is dus verankerd in de perspectivische structuur van het beeld, dat bijgevolg niet door iedere beschouwer op dezelfde wijze wordt gezien. Maar die beeldstructuur zelf kon intussen wel nauwkeurig worden beschreven. Juist de formulering van het probleem in termen van aanzicht, overlapping, verkorting en horizonhoogte maakt nu op een controleerbaar niveau verschillende vergelijkingen mogelijk.

Veronese en Carracci

De beschreven structuur vertoont veel overeenkomst met composities van Venetiaanse plafonddecoraties uit de zestiende-eeuw. In de literatuur werden die composities op zeer uiteenlopende wijze gekarakteriseerd, maar verschillende auteurs wezen op het gebruik van meervoudige gezichtspunten en wat genoemd wordt de ‘omklapping’ of ‘wenteling’ van motieven naar een richting parallel aan het beeldvlak. Ingrid Sjöström schreef over ‘false quadri riportati’, die ondanks een ‘hint’ van illusionisme geen continuïteit tussen picturale en werkelijke ruimte vertonen. Zij wees erop dat de voorstellingen meestal een horizon bevatten met een smalle strook landschap of een trappenvlucht. Over de aanzichten schreef zij dat met name Veronese dikwijls een architectuursetting gebruikte die met een trap begint en eindigt met een kroonlijst welke, anders dan de trap, bijna recht van onderen gezien wordt.¹⁴ De structuur die zij beschreef vertoont veel overeenkomst met die van de door Tiepolo afgebeelde Veronesiaanse architectuur in het fresco van de Gesuati kerk, dat hierna ter sprake zal komen.

Giulio Bora definieerde de werkwijze van Veronese als ‘tecnica di ribaltamento’, een techniek van omklapping, volgens welke de figuren naar het centrum van iedere voorstelling worden gekanteld. De virtuele verticaliteit komt dan loodrecht op de richting van de natuurlijke zwaartekracht te staan, maar dat geldt alleen voor de figuren. De gefingeerde architectuur, schreef Bora, wijkt in meer dan één richting, en hij interpreteerde dat verschil in ruimtelijke oriëntatie als zouden de aan het plafond afgebeelde taferelen ‘gelezen’ moeten worden door een beschouwer in beweging.¹⁵

Juergen Schulz tenslotte merkte op dat ook Titiaan de poses van zijn figuren naar het beeldvlak wentelde, terwijl hij wijkende objecten dan meestal maskeerde. Veronese, schreef Schulz, organiseerde zijn composities in patronen zonder diepte, terwijl Tintoretto op gedurfde wijze ‘surface forms’ uitspeelde tegen ‘receding forms’, gebruik makend van het potentiële conflict tussen beide.¹⁶ Iedere auteur benadrukte dus andere aspecten, die elkaar aanvullen en deels overlappen.

Er zijn inderdaad veel goede voorbeelden te geven van zestiende-eeuwse composities die verwant zijn aan de later door Tiepolo gebruikte structuur. Ik noem de schilderijen van Veronese aan het plafond van de ‘Sala del Collegio’ in het Dogenpaleis: net als in de drie fresco’s te Udine hebben zij relatief lage gezichtspunten, gecombineerd met een virtuele verticaliteit die vrijwel evenwijdig aan het beeldvlak blijft.¹⁷ Meer dan eens werd in de literatuur overigens al gewezen op overeenkomsten tussen Tiepolo’s Udinese fresco’s en de

¹⁴ Sjöström 1978, pp. 38 - 39

¹⁵ Bora 1980, p. 296

¹⁶ Schulz 1968, p.18 en pp. 25 – 27

¹⁷ Vgl. Rosand 2011, pp. 22 – 23 (over een vergelijkbare structuur in Veronese’s plafondschilderingen in de Venetiaanse kerk San Sabastiano).

plafonddecoraties van de Venetiaanse Renaissance. Büttner noemde de beeldopvatting van Tiepolo typisch Venetiaans, vanwege het in zijn ogen op een schuine blikrichting berekende perspectief ('Schrägsicht-Perspektive').¹⁸ Ook Mueller betoogde dat de drie voorstellingen geheel volgens de Venetiaanse traditie schuin van onderen en 'uit de as verschoven' gezien zijn.¹⁹ Ondanks de wat problematische karakterisering van het perspectief is de relatie die deze auteurs zagen met de traditie volkomen juist.

Sommige auteurs formuleerden die relatie in termen van een kunsthistorisch oordeel gebaseerd op een model van vermeende vooruitgang. De fresco's in het aartsbisdompaleis, schreef Schulz, zijn nog ingebed in 'conservative terms'.²⁰ En ook Mueller schreef dat Tiepolo's drie vroege plafondfresco's met hun donkere, gebroken tonen en 'schrägen Untersicht' er ouderwets ('etwas altertümlich') uitzien.²¹ Een argument dat tegen een dergelijke beoordeling ingebracht zou kunnen worden is het feit dat de plafondschilderingen van het hierboven beschreven type in Venetië al sinds het einde van de zestiende eeuw niet meer gebruikelijk waren. Met het hernemen van de klassieke vormen betrad Tiepolo dus paden die niet direct voor de hand lagen.

Over de manier waarop men in de achttiende eeuw tegen de structuur van Tiepolo's plafondschilderingen aankeek is weinig bekend. Een tijdgenoot die enkele woorden heeft gewijd aan het plafond van de paleisgalerij in Udine was Vincenzo da Canal, de biograaf van Giambattista's leermeester Gregorio Lazzarini. Hij vermeldde slechts één enkele bijzonderheid, maar die betrof wel precies een aspect van ruimtelijke aard: de drie taferelen, schreef Da Canal, zijn van onderaf gezien.²² De term die hij gebruikte, *nel sotto-in-su*, had in de kunstliteratuur gewoonlijk betrekking op de weergave van sterk verkorte figuren op plafonds en gewelven. Vasari gebruikte de uitdrukking voor figuurcomposities op hoge plaatsen. Om ze te kunnen zien, schreef Vasari, moet men het hoofd omhoog heffen: eerst ziet men de voetzolen en dan, in verkorting, de andere delen. Zulke figuren waren in zijn ogen met zoveel kracht verbeeld dat ze dwars door het gewelf heen lijken te gaan ('...hanno tanta forza ch'eglino bucano le volte').²³

Het belangrijkste kenmerk van *sotto in su* bestond dus uit figuren die in verkorting en in onderaanzicht (met de voetzolen naar de beschouwer) waren weergegeven, en die gezien werden als door een opening in het gewelf of het plafond. Hoewel Da Canal precies deze traditionele omschrijving koos voor wat hij aan het plafond van de paleisgalerij zag, lijkt Tiepolo zich met de fresco's die hij daar nog niet zo lang geleden had geschilderd juist te hebben gedistantieerd van het type compositie waar de formulering *sotto in su* gewoonlijk naar verwees.

¹⁸ Büttner 1989, p. 437

¹⁹ Mueller 1995, p. 27

²⁰ Schulz 1968, p. 57

²¹ Mueller 1995, p. 26

²² Da Canal 1732 (ed. 1809), p. 33: 'Nel sotto-in-su si vede la Scala di Giacobbe, il Sacrificio d' Abramo e la storia d' Agar.'

²³ Vasari 1550 (ed. 1986), p. 63

Een concretere aanwijzing voor de visie van Giambattista's tijdgenoten ligt misschien toch besloten in Carracci's grote fresco van de Galleria Farnese. Althans, in de receptie van dat fresco aan het einde van de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw, na het verschijnen van Giovanni Pietro Bellori's leven van Annibale in 1672.²⁴ In zijn beschrijving van het fresco maakte Bellori enkele zeer exacte opmerkingen over de beeldstructuur. Hij prees de ingenieuze wijze waarop Carracci zijn voorstellingen tussen de compartimenten tegen het gewelf had geplaatst. Met betrekking tot de twee taferelen aan weerszijden van het *Bacchanaal* schreef Bellori dat Annibale het volgende had overwogen: wanneer hij de figuren naar die hoge plaats zou overbrengen zoals hij ze in schilderijen weergaf ('le figure ne' quadri riportate là sopra'), dan zou het resultaat onbevredigend zijn. De figuren zouden te lang lijken, en zouden de indruk wekken dat ze vielen. Carracci verzachtte het probleem door het gezichtspunt laag te houden en de figuren zo te plaatsen, dat ze enigszins van onderaf ('alquanto al sotto in sù') worden gezien, maar hij beeldde ze niet af in realistische verkortingen.²⁵ Het was, besloot Bellori, voldoende dat het oog werd bevredigd; op die wijze overtrad Annibale de regels met de vrijheid ('licenza') van de meest geleerde meesters.²⁶ Met zijn zorgvuldig gekozen woorden lijkt Bellori enige afstand te nemen tot een debat waarin twee opvattingen, twee schilderkunstige modellen lijnrecht tegenover elkaar stonden: aan de ene kant de weergave van figuren in sterke verkortingen, en anderzijds het behoud van natuurlijke proporties in *quadri riportati*.²⁷

Weliswaar was er dus sprake van 'schilderijen' die in hun geheel tegen het plafond lijken te zijn geplaatst, maar Carracci koos toch lage gezichtspunten, om het oog tevreden te stellen. Het merkwaardige is nu dat de positie van de beschouwer meestal niet met die lage gezichtspunten overeenkomt, zelfs niet bij benadering. Integendeel: de kijker kiest zijn standpunt juist onder de tegenoverliggende zijde van het fresco. Iedere beschouwer van plafondschilderingen probeert een positie te kiezen van waaruit hij de voorstelling goed kan overzien en waar hij het hoofd niet te veel achterover hoeft te houden. Daartoe beweegt

²⁴ Zie voor een analyse van Bellori's levensbeschrijving van Annibale Carracci: Keazor 2007, pp. 15 – 46 en pp. 98 – 101

²⁵ Ook Martin (1965, p. 72) vermeldde Bellori's opmerking over het laag gehouden gezichtspunt. Hij achtte het lage gezichtspunt, en het op die wijze vermeden topzware effect, vooral evident in de fresco's met *Pan en Diana* en *Paris en Mercurius* waarin, zo schreef hij, 'the considerable expanse of sky undeniably tends to reduce the illusion of weight.' Hij liet echter onvermeld wat Bellori verder schreef over de voorstellingswijze 'al sotto in sù' van de figuren zelf. Zie over Carracci's vermoedelijke belangstelling voor perspectief: Goldstein 1988, pp. 147 – 155

²⁶ Bellori 1672 (ed. 1931), p. 64: 'Nè minore dee riputarsi l'ingegno di questo grand'Artefice nel collocare li quadri frà li scompartimenti di sopra nell'altezza della volta, principalmente la Baccanale, e l'altre due favole vicine, dove considerando egli, che le figure ne' quadri riportate là sopra, non havrebbero ritenuto gratia, e che più tosto sarebbero apparse lunghe, e cadenti, moderò questa difficoltà, con tenere il punto basso, e con accomodarle alquanto al sotto in sù della veduta; non già nel modo, che sogliono vedersi le cose vere in iscorto, mà contentandosi solo di appagare l'occhio; e così con la licenza de' più dotti maestri, uscì dalle regole, con meraviglioso effetto.'

²⁷ Zie over dit dispuut, dat ontstond in de tweede helft van de zestiende eeuw: Bora 1980; Kemp 1990, pp. 72 – 74; Elkins 1994, pp. 72 – 77.

men zich zoveel mogelijk naar een plaats onder de marge van de schildering, of daar nog buiten. Die plaats zoekt men echter niet in de richting van de onderzijde van de voorstelling, want van daaruit zou men het beeld onderste boven zien. Men zoekt juist een standpunt in de andere richting. Niettemin liet Carracci, ogenschijnlijk tegen alle perspectivische logica in, het gezichtspunt zakken. Alsof de fictieve ruimte ondanks haar gekantelde oriëntatie toch een ononderbroken voortzetting was van de werkelijke ruimte.

De beschrijving van Bellori impliceert nog een ander aspect, een aspect dat eveneens van belang is voor het type plafondschildering dat hier ter sprake is. Bellori benadrukte dat de lage gezichtspunten betrekking hebben op de weergave van *figuren*. Hij noemde niet de bomen, de heuvels, de dieren, de landschappelijke omgeving. En inderdaad zijn hooguit de hoofden en schouders van Paris en Pan enigszins van onderaf gezien voorgesteld, de andere motieven niet.²⁸ Carracci's composities vertonen dan ook een vreemde ruimtelijke incongruentie, een incongruentie van een zelfde orde als die van de plafondschilderingen uit de Venetiaanse zestiende eeuw en van Tiepolo's vroege fresco's te Udine.

De fresco's van Tiepolo gingen onmiskenbaar terug op de klassieke plafonds van het zestiende-eeuwse Venetië. Zij beantwoordden daarmee echter tevens aan het ideaal dat door Bellori was geformuleerd in zijn beschrijving van Carracci's meesterwerk. Dat model bood Tiepolo een alternatief voor het spectaculaire illusionisme waarmee Giovan Antonio Fumiani nog niet zo lang geleden in Venetië het plafond van de kerk van San Pantalon had beschilderd. Als imitator van Veronese gebruikte hij Paolo's klassieke compositiestructuur ter correctie van wat in de grote plafondschilderingen uit de zeventiende eeuw steeds meer werd bekritiseerd: het zinsbegoochelende illusionisme, de onwaarschijnlijke weergave van architectuur en de onnatuurlijke verkortingen.

Het oordeel van Salomo

In het aartsbisschoppelijk paleis te Udine schilderde Tiepolo een van zijn eerste grootschalige plafondfresco's. Boven de zogenoemde 'Sala rossa', de zaal van het kerkelijk tribunaal, verbeeldde hij een tweede tribunaal met *Het oordeel van Salomo* [1728, afb. 18, GP 83].²⁹ Voor Salomo's troon ziet men de figuur van de beul, die op het punt staat met zijn zwaard het kind in tweeën te delen, maar lijkt te aarzelen tussen een bevel en een smeekbede. Rechts van de beul ziet men het gebiedende gebaar van de koning en links het bezwerende gebaar van de moeder. Niet alleen de actie van de beul, maar de compositie

²⁸ Dergelijke discrepanties in de ruimtelijke oriëntatie van de figuren ten opzichte van omgevingsmotieven zijn ook zichtbaar in Guercino's *Aurora* in het Romeinse Casino Ludovisi en Andrea Pozzo's grote plafondfresco in de S. Ignazio.

²⁹ Muraro 1971; Barcham 1984; Johnson Jordan 1985; Barcham 1989, pp. 55 - 75; Barcham 1992 pp. 54 - 57; Mueller 1995; Menis 1998

van het complete fresco maakt de indruk van een precare balans, die ieder moment kan omslaan in verwarring.

De ruimtelijke situatie in de ‘Sala rossa’ is in veel opzichten het tegendeel van die in het naastgelegen trappenhuis, maar op een andere manier dan die waarop de ruimten van trappenhuis en galerij zich tegengesteld tot elkaar verhouden. In het ruime, hoge trappenhuis neemt het daar aanwezige plafondfresco een relatief bescheiden plaats in; de twintigste-eeuwse kritiek beschreef het zelfs als een weinig geslaagde illusionistische *tour de force* in een voor die locatie als veel te klein ervaren compositie. Nu was de opdracht voor de ‘Sala rossa’ ongetwijfeld net zo moeilijk, maar dan in omgekeerde zin: een relatief groot oppervlak moest beschilderd worden op een vrij laag plafond, en Tiepolo koos er niet voor de moeilijkheid kleiner te maken. Hij schilderde een compositie met figuren die erg groot zijn ten opzichte van hun afstand tot de beschouwer.

De montage-achtige structuur van de drie kleinere plafondfresco’s in de galerij is ook ditmaal waarneembaar, en Mueller heeft terecht opgemerkt dat Tiepolo ‘undersichtige’ perspectieven van verschillende graad afwisselde met ‘frontaal ingestrooide figurenfragmenten’.³⁰ Maar nu heeft die structuur een veel complexere vorm aangenomen, de vorm van een intrigerend weefsel van verschillend gerichte ruimtesuggesties.

De ruimtelijke oriëntaties kunnen ook hier weer worden afgelezen aan de aanzichten en overlappingsen waarmee de verschillende details zijn weergegeven. Het voorover gebogen gezicht van de beul bijvoorbeeld, het vooraanzicht van zijn hoofd dus, is frontaal tegenover het gezichtspunt van de beschouwer voorgesteld. Bovendien is één van zijn voeten door overlapping niet zichtbaar, alsof die voet aan het oog werd onttrokken door de trede waarop hij staat. Dit alles impliceert een beschouwer met laag gezichtspunt en een omhoog gerichte blik.

Aan de andere zijde van de voorstelling echter, slechts één trede lager, is een zittende hond voorgesteld waarvan de achterpoot volledig op de trede zichtbaar blijft: ditmaal is het principe van overlapping niet toegepast. Het gezichtspunt kan nu niet lager zijn dan het zittende achterwerk van de hond, dat zich dus ongeveer ter hoogte bevindt van een denkbeeldige horizon: de veronderstelde blikrichting is hier niet verticaal maar horizontaal. De kop van de hond is echter weer sterk van onderaf gezien, want men kijkt tegen het onderaanzicht van zijn kaak aan.

Voor de beschouwer is het dus niet altijd duidelijk waar de door Tiepolo voorgestelde figuren precies gelokaliseerd zijn in de gefingeerde ruimte van het schilderij. Omgekeerd is de plaats die men zelf lijkt in te nemen ten opzichte van de fictieve ruimte al even onzeker. Neem bijvoorbeeld het witte standbeeld, dat als een levensgrote mannelijke kariatide de voorstelling domineert. Wie zich probeert voor te stellen vanuit welk gezichtspunt de figuur wordt waargenomen verliest al snel zijn oriëntatie. Want waar in de ruimte wordt het

³⁰ Mueller 1995, p. 112

oog van de beschouwer verondersteld? De romp van de figuur is sterk verkort weergegeven en suggereert, net als het perspectief van de gefingeerde sokkel, een laag gezichtspunt en een steil omhoog gerichte blik. Maar de lange bovenbenen vertonen geen enkele waarneembare verkorting. Eerder zijn zij volledig onverkort en dus parallel aan het beeldvlak voorgesteld. Gezien het zuivere profiel van de knieën moeten zij zich ongeveer recht tegenover de beschouwer bevinden. De benen van de figuur lijken dan ook naar voren te hellen, alsof het zwaartepunt van het bovenlichaam zich boven een andere plaats bevindt dan die waar men de voeten vermoedt. Toch maakt de gestalte tegelijkertijd een geloofwaardige indruk. Wat men waarneemt is hooguit een visuele spanning.

Een vergelijkbare spanning, maar veel minder spectaculair, is zichtbaar in figuren van sommige Venetiaanse plafonds uit de zestiende eeuw. De vier evangelisten die Veronese schilderde voor het plafond van de sacristie in de Venetiaanse kerk San Sebastiano zijn eveneens weergegeven vanuit een combinatie van hoge en lage gezichtspunten, evenals de figuren die Titiaan afbeeldde aan het plafond van de kerk van Santo Spirito in Isola.³¹ De figuren van Paris en Pan aan weerszijden van Carracci's *Bacchanaal* in de Galleria Farnese, die eerder ter sprake kwamen, vertonen in heel lichte mate een vergelijkbare spanning. Het gaat om een conventie die al aanwijsbaar is in het vijftiende-eeuwse koepelfresco van Melozzo da Forlì in Loreto, zoals mag blijken uit Shearman's beschrijving van één van de voorgestelde figuren: 'The Angel with the Chalice, above Ezekiel, is only significantly different, stereometrically, from an angel seen normally, in his feet and the hem of his robe, which are both drawn as if seen from below.'³² Aan het einde van de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw schilderde Sebastiano Ricci plafonds met vergelijkbaar complexe figuren; met name de twaalf apostelen in de Sacramentskapel van Santa Giustina in Padua, voorgesteld als staande op de beide kroonlijsten onder het gewelf waarop het fresco is aangebracht, vertonen combinaties van opvallend tegenstrijdige aanzichten.³³ Tiepolo heeft dit type figuurcompositie hernomen, uitvergroot en versterkt.

De perspectivische structuur van het Salomo-fresco vertoont ook aspecten van een heel andere orde. Niet alleen zijn sommige fragmenten vanuit een laag gezichtspunt en andere op ooghoogte voorgesteld, maar bovendien is ten opzichte van de beschouwer nu eens een aanzienlijke distantie gecreëerd, dan weer een grote nabijheid. Het effect van nabijheid wordt, afgezien van de perspectivische overdrijving in het motief van de hond, versterkt door verschillende elementen die hier nog niet beschreven werden. De onderste treden van de trap zijn bijvoorbeeld buitengewoon tastbaar weergegeven, alsof ze van zeer korte afstand worden waargenomen. En de afgebeelde figuren zijn erg groot in verhouding tot hun reële afstand tot de beschouwer: zij lijken bijna te dichtbij.

³¹ Vgl. Finocchi Ghersi 2011; p. 36; Rosand 2011, pp. 22 - 23

³² Shearman 1992, p. 175

³³ Scarpa 2006, pp. 262 – 263, cat. 339 fig. 213

Dezelfde grote figuren dragen echter in niet onbelangrijke mate bij tot de suggestie van distantie. Een element dat ik tot nu toe evenmin heb beschreven is namelijk de manier waarop Tiepolo in de ordening van die figuren het principe van perspectivische convergentie toepaste. Zij zijn gegroepeerd in poses die licht naar elkaar overhellen, een perspectief suggererend met verticale convergentie, waarvan het vluchtpunt ver buiten het beeldkader valt. De plaats van dat vluchtpunt impliceert een beschouwer die zich veel verder van het centrum heeft verwijderd dan in de werkelijke ruimte van de 'Sala rossa' mogelijk zou zijn. Een beschouwer, met andere woorden, die van een denkbeeldige afstand schuin omhoog de virtuele ruimte binnenkijkt.

Verticale lijnen die naar een vluchtpunt convergeren kwamen in plafondschilderingen dikwijls voor, maar dan in de weergave van architectuur. Wanneer de convergentie alleen vorm krijgt in een figuurcompositie is er geen sprake van een perspectiefconstructie, maar wel van een perspectivische suggestie. Toegepast in grote voorgrondfiguren wordt die suggestie tot een overheersend aspect van de voorstelling. Het sterke effect kan enigszins doen denken aan de barokke plafonds van de zeventiende eeuw, maar is in deze vorm toch van een heel andere aard. Het is niet ondenkbaar dat Tiepolo met dit aspect van zijn compositie op precies die zestiende-eeuwse voorbeelden reageerde waar hij ook de andere, eerder beschreven elementen aan had ontleend.

In de literatuur werd dikwijls gewezen op het Veronesiaanse karakter van het fresco. Zo merkte Barcham op dat de compositie overeenkomst vertoont met Veronese's *Venetie met Rechtvaardigheid en Vrede* aan het plafond van de 'Sala del Collegio' in het Dogenpaleis. Ook Tiepolo verbeeldde een figuur op een troon, schreef Barcham: '...an enthroned figure backed by great draperies and sitting on a sharply foreshortened platform reached by several steps'.³⁴ De parallel is inderdaad opvallend, maar een andere overeenkomst is in dit verband misschien interessanter: Veronese verbeeldde net als Tiepolo grote voorgrondfiguren in staande poses, die langs convergerende lijnen geordend zijn. Het principe had Tiepolo overigens al enigszins aangekondigd in de galerij: de omhoog rijzende figuur van Abraham in *Het offer van Isaac* is voorgesteld in een sterk naar rechts hellende pose. Het feit dat de figuur toch niet lijkt om te vallen is alleen te verklaren uit de suggestie van een verticale perspectivische convergentie, precies zoals het geval is in het Salomo-fresco.

De virtuele ruimteverhoudingen van het Salomo-fresco zijn dus erg ingewikkeld: het oog stijgt en daalt, nadert en neemt afstand. De schilder manipuleert de visuele gewaarwordingen van de beschouwer, maar of en op welke wijze hij tijdens de voorbereidingen van zijn werk al met die effecten rekende is niet meer te achterhalen. Van één fresco uit een veel latere periode is bekend hoe Tiepolo zich tevoren liet informeren

³⁴ Barcham 1992 p. 15

over de ruimte die hij moest decoreren. Het gaat om het plafondfresco van Palazzo Canossa in Verona, waar hij aan werkte vlak voor zijn vertrek naar Spanje [1761, GP 510]. In een brief aan zijn opdrachtgever verzocht hij dringend om gegevens die hij nodig had voor zijn ontwerp. Alleen een schets met de maten van het plafond was niet voldoende: hij moest ook precies weten wat de hoogte was van de zaal. En hij wilde dat de architect zou aangeven waar zich de belangrijkste ingang bevond, zodat hij geen vergissing zou maken met het gezichtspunt: '*cosa essenzialissima*'.³⁵

De beschrijving van de in het Salomo-fresco voorgestelde ruimte, en de relatie van die ruimte tot de beschouwer, zou verder uitgebreid kunnen worden. Er zijn bijvoorbeeld zeer grote uitersten waarneembaar in de toonwaarde van de kleuren, zo sterk dat de illusie van diepte bijna wordt geforceerd. Niet alleen 'diepte' in de richting van de virtuele verte maar ook in de richting van de linker marge van de compositie, alsof ook daar sprake was van een verwijdering. En de voorstelling is geheel opgebouwd uit klassieke scenografische elementen: traptreden in de voorgrond, een architectuurscherm in de achtergrond, weinig protagonisten die de handeling dragen en een groep toekijkende figuranten. De perspectivische, coloristische en scenografische structuren staan niet los van elkaar, maar werken samen en zijn van elkaar afhankelijk.

Wat nu vastgesteld kan worden is dat het fresco ondanks zijn veel grotere complexiteit een basisstructuur gemeen heeft met de drie eerdere fresco's in de galerij.³⁶ De structuur kan worden omschreven als een montage van hoge en lage gezichtspunten, van fragmenten die in onderaanzicht of verkorting zijn voorgesteld en fragmenten die evenwijdig aan het beeldvlak zijn weergegeven. In het fresco met *Het oordeel van Salomo* verschijnt dan over die basisstructuur een tweede structuur, die eveneens het karakter van een montage heeft: zeer nabije gezichtspunten wisselen af met elementen die een grotere distantie suggereren. De beide structuren samen vormen een hecht georganiseerd, onontwarbaar geheel met een buitengewoon dubbelzinnige ruimtewerking.

De indruk die het geheel op de beschouwer maakt zou als volgt beschreven kunnen worden. Men ziet relatief grote figuren in een vrij steil perspectief. Maar het is geen systematisch perspectief: men neemt eerder een totaaleffect waar van verschillende perspectivische suggesties. Dat effect is tegelijk sterk en op een dynamische manier

³⁵ Bettagno en Magrini 2002, p. 256 (Giambattista Tiepolo a Carlo di Canossa, Venezia, 11 febbraio 1761): '(...) non posso dispensarmi reccarLe il presente incomodo, proveniente dalla necessità per formare il modello, tanto per ciò riguarda la mia facitura quanto a quello attiene al signor Visconti. Lei per tanto è pregata dar ordine al Suo architetto il dovermi trasmettere l'altezza della sala, com'altresi che resti segnato distintemente il principal ingresso della medesima per non fallare il punto, cosa essenzialissima.'

³⁶ Sjöström (1978, p. 75) onderscheidde in Tiepolo's plafonddecoraties drie typen. Het Salomo-fresco deelde zij samen met de plafondfresco's van de 'Gesuati' kerk en de kerk van de 'Pietà' in bij de groep van het tweede type, dat zij als volgt karakteriseerde: 'The second main group comprises sectional compositions of the *soffitto veneziano* type, with steep fictive architecture cut off by the real frame.'

onzeker. Bij iedere stap die de beschouwer zet ziet hij alle onderdelen in de voorstelling ten opzichte van elkaar verschuiven, en zelfs wanneer men het meest voordelige standpunt denkt te hebben gevonden lijkt altijd nog één stap verder nodig om een perfecte illusie te kunnen zien. Tiepolo lijkt de spanning tot het uiterste te hebben opgevoerd, hij balanceerde op de grens tussen het moment waarop nog de suggestie bestaat van een bijna coherente ruimte, en het moment waarop het beeld uiteen zou vallen in onsamenvangende fragmenten.

De ideale plaats van de beschouwer werd ter sprake gebracht door Barcham. 'The first view of the ceiling', schreef hij, 'was, and still is, oblique, and Tiepolo wisely placed Solomon so that he sits on one of the composition's diagonal axes. Upon entering, the visitor comes face to face to Salomon and associates him with the enthroned patriarch below.'³⁷ Maar Barcham vergiste zich: wanneer men de zaal door een der beide deuren binnenkomt en vandaar naar het fresco kijkt, dan functioneert de illusie absoluut niet. De hoek waaronder men de voorstelling waarneemt is eenvoudig te scherp, en het verschil tussen de hoek waaronder men het verst gelegen deel van de schildering ziet verschilt te veel van de hoek waaronder men het meest dichtbij de deel waarneemt.

Het is dan ook niet koning Salomo met wie de bezoeker als het ware 'face to face' komt, maar een andere figuur. Pas wanneer men zich begeeft naar één precies punt halverwege de zaal, midden tussen de twee deuren, dan lijkt het 'perspectief' te gaan functioneren en wordt de voorstelling leesbaar. Maar op dat punt ziet men de figuren zo groot en dichtbij dat men bijna gedwongen wordt om weer meer afstand te nemen. Op dat moment ziet men plotseling iets verbazingwekkends, dat voorheen niet waarneembaar was: men kijkt recht in het gezicht van de beul, die nu zo groot is dat hij niet meer dan een armlengte verwijderd lijkt.

Terwijl de beul met de ene hand het zwaard omhoog houdt, en met de andere hand het kind, kijkt hij dreigend naar beneden. Het voorover gebogen en onverkort weergegeven hoofd suggereert dat het personage de blik rechtstreeks op de beschouwer zal richten. De fictieve figuur en de beschouwer staan bijna oog in oog, alsof zij zich in een zelfde ononderbroken ruimte bevonden, waarin zij op hetzelfde moment het gelaat naar elkaar toewenden. De grens tussen werkelijkheid en fictie lijkt verdwenen. Voor één moment lijkt degene die omhoog kijkt in de positie te verkeren van de vrouwen die het moederschap betwisten. Op een onverwachte en zeer indringende wijze wordt de beschouwer geconfronteerd met het meest essentiële moment van het afgebeelde verhaal: dat waarin de waarheid aan het licht komt en waarin de wijsheid van Salomo zich openbaart.

Wat is voorgesteld wordt dus pas volledig herkenbaar nadat de bezoeker zich in de richting van één bepaald punt in de zaal heeft bewogen. Het moment waarop hij vanuit die positie omhoog kijkt lijkt samen te vallen met het moment waarop één van de sleutelfiguren van

³⁷ Barcham 1989, p. 64

het afgebeelde drama omlaag kijkt. In dat opzicht heeft Tiepolo's beul een precedent in Rafaëls *Pantocrator* in de Chigi-kapel van Santa Maria del Popolo, een figuur die eveneens rechtop lijkt te staan in een ruimte boven de beschouwer, en met wie de omhoog kijkende beschouwer eveneens oog in oog lijkt te staan. In houding en gebaar hebben de figuren veel gemeen, en beide suggereren wat door Shearman werd omschreven als de mogelijkheid van een fysieke overgang ('a physical transit') van 'real space' naar 'fictive space.'³⁸ De figuur van de beul bevindt zich echter op veel geringere afstand van de beschouwer en is onderdeel van een complexe narratieve voorstelling, waarvan hij de voornaamste handeling draagt. De fictieve ruimte en tijd van die handeling werd door Tiepolo gerelateerd aan werkelijke ruimte en tijd van de beschouwer.

De Institutie van de Rozenkrans

Zijn eerste grote frescodecoratie in een Venetiaanse kerk schilderde Tiepolo tegen het einde van de jaren dertig. Het gaat om de dominicanenkerk die bekend staat als de 'Gesuati' en niet lang daarvoor was voltooid naar een ontwerp van de architect Giorgio Massari. De drie fresco's aan het gewelf tonen *De glorie van Dominicus*, de *Institutie van de Rozenkrans* en *Maria verschijnt aan Dominicus*. Het grootste en meest centrale fresco is dat met de *Institutie van de Rozenkrans* [1738-39, afb. 17, GP 231]. Het heeft zowel de schenking van de rozenkrans door Maria tot onderwerp als de uiteindelijk daaruit voortkomende verdrijving van de ketterij (*Eresia*). Men ziet in het midden Dominicus die de rozenkrans heeft ontvangen en hem op zijn beurt overhandigt aan de vertegenwoordigers van de mensheid.

De historische context en de iconografie van het grote fresco werd reeds diepgaand onderzocht en zal ik hier buiten beschouwing laten.³⁹ Een ander aspect dat nadruk kreeg in de literatuur is de verbeelding van licht en schaduw, waar Alpers en Baxandall een belangrijk deel van hun analyse aan wijdden. De beide auteurs interpreteerden de weergave van tegenstrijdige lichtbronnen in het fresco als een directe 'response' van de schilder op de veranderlijkheid van het natuurlijke licht in de kerkruimte. Het belangrijkste argument dat zij aanvoerden was het feit dat één van de figuren is afgebeeld met een dubbele schaduw, wat inderdaad een tweeledige lichtbron suggereert. Deze bijzonderheid zou echter ook verklaard kunnen worden vanuit een logica binnen het beeld zelf. Een logica bijvoorbeeld van repoussoirwerking, ordening en leesbaarheid, of de vermijding van storende contrasten.

³⁸ Shearman 1992, pp. 179 - 180

³⁹ Niero 1979 (ed. 2006), pp. 166 – 175; Levey 1994, pp. 81 – 88; Barcham 1989, pp. 109 – 129; Orelli 2000, p. 73

De vraag waarom natuurlijke lichtval als verklaring de voorkeur verdient werd door de auteurs niet beantwoord.⁴⁰

De voorbeelden voor deze grote compositie werden in de literatuur terecht aangewezen in de zestiende-eeuwse schilderijen van Veronese, Tintoretto en Palma il Giovane aan het plafond van de ‘Sala del Maggior Consiglio’ in het Dogenpaleis, die evenals de *Institutie van de Rozenkrans* een setting van klassieke architectuur tonen die boven de ruimte van de beschouwer uit lijkt te rijzen.⁴¹ Ook Tiepolo heeft een boven de kerkruimte uitrijzende architectuur gefingeerd, die wordt gedragen door klassieke zuilen en ingeleid door een trap. De trappenvlucht lijkt aanvankelijk recht tegenover de beschouwer naar boven te leiden, maar verandert dan uiteindelijk van richting en leidt loodrecht op onze kijkrichting naar de rechter zijde van de compositie verder omhoog. Het onderste gedeelte van de trap lijkt te steunen op een zware boogconstructie, die wordt afgesneden aan de rand van het fresco. De benedenrand van de voorstelling vertoont dan een bijzonder opvallend element: hij wordt onderbroken door de gedeeltelijk driedimensionaal gevormde figuur van *Eresia*.

Het perspectief van de afgebeelde architectuur veronderstelt een beschouwer die zich geheel achter in de kerk bevindt. Een beschouwer, met andere woorden, die direct na binnenkomst stil blijft staan en daar de blik naar het plafond richt. Alleen gezien vanuit dat standpunt, dicht bij de ingang, verschijnen de zuilen van de fictieve architectuur in een richting die overeenkomt met de verticaliteit waarin men de werkelijke zuilen beneden in de kerk waarneemt. Wanneer men verder de kerk inloopt lijken de gefingeerde zuilen al snel voorover te hellen. Het kiezen van een ideaal gezichtspunt dichtbij de ingang van de kerkruimte, door John Shearman omschreven als ‘the threshold instinct’, kende een lange traditie van middeleeuwse koepeldecoraties tot Padre Pozzo’s gefingeerde koepel in de Sant’Ignazio in Rome. Shearman schreef over deze conventie: ‘It leads the artist to select the most natural viewpoint, which is at the first comfortable position from which the domed space becomes visible.’⁴²

Vanuit deze ideale positie, dichtbij de ingang van het kerkship, kijkt de beschouwer onder een hoek van ongeveer zestig graden schuin omhoog. Hij heeft dan de indruk langs de traptreden de virtuele ruimte binnen te kijken, in de richting van Dominicus’ hand die de rozenkrans aanbiedt. Voorbij die hand, verder de fictieve ruimte in, stoot de blik vervolgens op een dikke, donkere wolk, die het zicht op verten lijkt te verhinderen. De wolk lijkt laag en dichtbij, want overlapt heel duidelijk de gefingeerde architectuur. Met deze visuele onderbreking van de virtuele ruimtelijke continuïteit nam Tiepolo afstand tot het zeventiende-eeuwse illusionisme.

⁴⁰ Alpers en Baxandall 1994, pp. 84 – 93

⁴¹ Dergelijke zware architectuursettings gaf Veronese voor het eerst weer in de plafondschilderingen die zich bevinden in de Capella del Rosario in de kerk van Giovanni en Paolo. Schulz 1968, pp. 26 - 27

⁴² Shearman 1992, pp. 161 - 168

De ruimte aan de andere zijde van de wolk, waar Maria is voorgesteld, is van een volkomen andere orde. Maria verschijnt in een eigen etherisch domein: niet tastbaar dichtbij, maar ook niet peilloos ver verwijderd. Door de zware, donkere tint aan de onderzijde van de wolk lijkt deze zich evenals Maria zelf relatief dichtbij in de virtuele ruimte te bevinden, terwijl de zeer kleine verschillen in toonwaarde tussen de kleuren in de figuur van Maria en die van de aangrenzende hemel juist een aanzienlijke verwijdering suggereren. Een dergelijke hoogst ambivalente suggestie van ruimtelijke distantie is kenmerkend voor veel van Tiepolo's werken, zowel in fresco als in olieverf, en de daarmee samenhangende organisatie van het coloriet is in het vorige hoofdstuk uitgebreid ter sprake gekomen.

Daar komt nog iets bij. Men kan het fresco inderdaad zien als een fictieve opening in het plafond, waardoor men schuin omhoog een virtuele ruimte inkijkt. Er zijn echter ook elementen die een heel andere blikrichting van de beschouwer veronderstellen. Het perspectief is niet eenduidig: sommige figuren zijn schuin van onderen weergegeven terwijl andere, zoals de bejaarde bisschop rechts of de witte hond links, evenwijdig blijven aan het horizontale beeldvlak. Iets dergelijks geldt ook voor de afgebeelde architectuur, die deels steil van onderen lijkt te worden gezien, maar in andere onderdelen weer vanuit een veel hoger gelegen gezichtspunt. Hoe moet dit fresco nu worden geïnterpreteerd: als een illusionistische opening in de kerkarchitectuur of als een fictief tegen het plafond geplaatst schilderij, met binnen zijn lijst een eigen, aparte ruimte? En is de decoratieve *stucco* omkadering op te vatten als de lijst rond een vlakke schildering of als de rand van een opening?

Jürgen Schulz heeft er op gewezen dat de compositie van Tiepolo's 'Gesuati'-fresco in sommige opzichten vergelijkbaar is met die van Pietro da Cortona's *Wonder van Filippus Neri* aan het plafond van Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova).⁴³ De dubbelzinnige aard van dit Romeinse fresco werd beschreven door Wolfgang Schöne: het heeft de structuur, schreef Schöne, van een *quadro riportato*, is dus geen illusionistische 'doorkijk' van beneden naar boven, maar suggereert toch, weliswaar in een lijst gevat, een 'illusionistische' ruimte (een 'frei-illusionistische Bildwelt'). Het afgebeelde wonder lijkt zich in een ruimte boven het gewelf af te spelen, maar de blik reikt niet ver de hemel in. De kunstenaar vermeed het een ruimtelijke continuïteit van realiteit naar fictie tot stand te brengen en de gefingeerde architectuurdelen een illusionistische voortzetting van de werkelijkheid te laten zijn.⁴⁴

Tiepolo en Pietro da Cortona hadden waarschijnlijk een zelfde model voor ogen, namelijk het zestiende-eeuwse Venetiaanse plafond, waarvan de kenmerkende compositiestructuur al

⁴³ Schulz 1968, p. 58 noot 189

⁴⁴ Schöne 1961, pp. 164 – 168; zie ook Briganti 1962, pp. 267 – 268 no. 141, fig. 278; Kugler 1985, pp. 93 – 98; Fagiolo Dell'Arco 1998, p. 77

eerder ter sprake kwam.⁴⁵ In Rome was tegen het einde van de zeventiende eeuw overigens nog een belangrijk plafond geschilderd dat een vergelijkbare tendens vertoont. In het Palazzo Altieri, dichtbij de kerk van de Gesù, vervaardigde Carlo Maratta een fresco waarin hij, in de woorden van Wittkower, het 'autonome karakter' van het beschilderde oppervlak trachtte te herstellen: '(...) he almost relinquished the *sotto in su* but, characteristically, did not revive the austere *quadro riportato* of the Early Baroque classicism.'⁴⁶

Er is echter een opvallend verschil tussen deze Romeinse plafonds en het fresco van Tiepolo, en wel in de wijze waarop de schilderijen zich verhouden tot de omringende ruimte. De fresco's van Da Cortona en Maratta zijn zoals het zestiende-eeuwse *soffitto veneziano* omgeven door massief ogende omlijstingen, waarbinnen zij als het ware wegzinken, waardoor de voorstellingen nadrukkelijk geïsoleerd zijn van de omringende ruimte. Heel anders is de relatie van Tiepolo's fresco tot die omgevende ruimte.

De drie fresco's aan het plafond van de 'Gesuati' kerk zijn binnen een geometrisch patroon van zeer smalle, lichtgrijze en eerder lineair ogende lijsten geplaatst, en worden omgeven door zestien monochrome medaillons. Beneden in de kerk, langs de muren opgesteld in nissen, staan beelden van profeten en apostelen van de hand van Giovanni Maria Morlaiter, die ook de reliëfs maakte met scènes uit het leven van Christus die hoger aan de wanden te zien zijn.

De beelden, reliëfs en grisailles bevinden zich steeds recht boven elkaar en vormen als het ware verticale series. Het grijs van Tiepolo's grisailles nadert bovendien heel dicht de warme tint van Morlaiter's sculpturen. Via de beelden die los in hun nissen staan, naar de plastische reliëfs erboven en tenslotte Tiepolo's gefingeerde reliëfs daar weer boven vindt een bijna onmerkbaar overgang plaats van werkelijke naar gefingeerde vormen, van tastbaar naar virtueel, van realiteit naar illusie. Nog verder naar boven is dan een overgang in omgekeerde volgorde waarneembaar: de lijsten rond de drie centrale fresco's hebben een iets duidelijker waarneembaar reliëf dan die welke tussen de medaillons omhoog leiden. Het centrale fresco mag dan in sommige opzichten herinneren aan zestiende-eeuwse voorbeelden, het is toch duidelijk niet een traditioneel *soffitto veneziano*, omdat de voorstelling niet nadrukkelijk afgezonderd is van de werkelijke ruimte in de kerk. Integendeel, er wordt zelfs op zeer overtuigende wijze een ruimtelijke continuïteit gesuggereerd, en wel in de figuur van *Eresia* die de grens tussen fictie en realiteit lijkt te ontkennen.

De aan Veronese ontleende, uiterst tegenstrijdige *gefingeerde* ruimtestructuur had voor Tiepolo echter zeer belangrijke voordelen. De schilder kon aanzienlijke aantallen figuren, handelingen en episoden weergeven zonder storende verkortingen, en verdeeld over een

⁴⁵ Vgl. Schulz 1968, p. 50

⁴⁶ Wittkower 1958 (ed. 1985), p. 337 en afb. 219, p. 338; zie ook Haskell 1980, p. 161

wijde, uitgestrekte ruimte die toch relatief dicht bij de beschouwer lijkt te blijven. Een ruimte die zich, met andere woorden, leende voor het ensceneren van gecompliceerde verhalende voorstellingen, verdeeld in meerdere tijdsmomenten. Dat laatste nu is een aspect waar ik in het bijzonder de aandacht op wil vestigen.

Er is in het fresco een tijdsverloop verbeeld van het moment dat Maria de rozenkrans aan de mensheid schenkt tot de uiteindelijke verdrijving van de ketterij (*Eresia*) aan het andere uiteinde van het fresco. Tussen dat begin en einde zijn verschillende episoden voorgesteld: een engel, vliegend tussen hemel en aarde, brengt de rozenkrans naar beneden; een tweede engel, aangekomen bij Dominicus, houdt de rozenkrans achter de heilige omhoog; een derde, grotere engel staat op het punt twee rozenkransen aan de heilige te overhandigen, Dominicus zelf overhandigt de rozenkrans aan de mensheid; velen strekken hun arm uit om de rozenkrans te ontvangen; een enkeling heeft de rozenkrans ontvangen en buigt zich biddend ter aarde; een moeder, nog omkijkend naar de heilige, draagt de rozenkrans samen met haar kind de trap af; een soldaat tenslotte, rustend onderaan de trap, en afgewend van de onder hem neerstortende *Eresia*, houdt de rozenkrans ontspannen achter zijn rug. De rozenkrans is als het ware protagonist van een keten van handelingen, die verspreid over de compositie de één na de ander zijn weergegeven.

Het weergeven van meerdere episoden in een grote voorstelling, alle ondergeschikt aan een enkele *scena principale*, werd in de zeventiende eeuw verdedigd en in de praktijk gebracht door Pietro da Cortona. Het fresco van Tiepolo vertoont echter niet de sterke centripetale dynamiek die bijvoorbeeld kenmerkend is voor het plafond van de ‘Salone’ van het Romeinse Palazzo Barberini. Het wordt ook veel minder gedomineerd door een *scena principale* die, zoals Cortona het zou hebben geformuleerd, ‘in het centrum triomfeert.’ Er is eerder sprake van een gelijkmatig ritme van gebeurtenissen die zich in een zigzag beweging over de gehele lengte van de voorstelling voortzet.⁴⁷

De structuur van het fresco doet denken aan een voorstellingswijze die in de vijftiende en zestiende eeuw gebruikelijk was en tegenwoordig wordt aangeduid als ‘continuous narrative’. De term heeft betrekking op composities die binnen een enkele context of setting verschillende handelingen tonen van steeds een zelfde personage: Masaccio’s *Cijnspenning* in de Florentijnse kerk Santa Maria del Carmine is een welbekend voorbeeld, evenals Rafaëls *Bevrijding van Petrus* in de Vaticaanse kamer van Heliodorus, en Veronese’s *Roof van Europa* in het Dogenpaleis te Venetië.⁴⁸ Er is echter een verschil: in Tiepolo’s fresco

⁴⁷ Barcham 1992, p. 74. Zie over Pietro Da Cortona’s opvatting van epische schilderkunst en de bijbehorende literatuurverwijzingen: hoofdstuk 7

⁴⁸ Andrews 1995; Wolf 2003, p. 190; Lubbock 2006, pp. 282 - 284. Ook Rosand (1982, pp. 173 – 176) wees op verschillende composities van Veronese waar sprake is van een (overigens al in de vijftiende eeuw gebruikelijke) “temporal multiplicity”, ofwel *continuous narration*: *De Emmaüsgangers* in het Louvre, *De prekende Johannes de Doper* in de Galleria Borghese, *De doop en verleiding van Christus* in de Brera, *De roof van Europa* in het dogenpaleis. In al die voorbeelden is overigens, hoewel Rosand dat niet vermeldt, sprake van *eloignement*: een

zijn weliswaar opeenvolgende tijdsmomenten voorgesteld met steeds dezelfde protagonist (de rozenkrans), maar zij kunnen niet alle tegelijk worden waargenomen.

Ondanks de aanzienlijke hoogte van het plafond is het fresco veel te groot om in een enkele oogopslag te worden gezien. Wanneer men probeert het gehele oppervlak met de blik te omvatten, dan is het onmogelijk ook maar één detail scherp waar te nemen. Het oog beweegt dus en de waarneming voltrekt zich onvermijdelijk in achtereenvolgende momenten. Nu was het in Tiepolo's tijd bekend dat het oog zich altijd beweegt wanneer men naar een schilderij kijkt, ook als het gaat om voorstellingen op een veel kleiner oppervlak. Al sinds het einde van de vijftiende eeuw werd in tractaten over perspectief en optica geschreven over het gegeven dat de waarneming zich niet tot een enkel ogenblik beperkt. De middeleeuwse bron waar die beschouwingen op teruggingen was het geschrift *De aspectibus* van Abu Alì ibn al-Hasan ibn al-Haitham (965 – 1039), beter bekend als Alhazen. Een Italiaanse vertaling van zijn tekst was al in de veertiende eeuw beschikbaar.⁴⁹

Alhazen verdeelde de waarneming in twee fasen: eerst een globale blik op het totale visuele veld (*aspectus*) en dan een serie individuele observaties van alle details afzonderlijk. In de eerste fase is de waarneming nog niet exact en geeft nauwelijks informatie over de details. Een duidelijke perceptie ontstaat pas geleidelijk, terwijl het oog van fragment naar fragment beweegt. Alhazen's theoretische systeem, volgens welke een bewegend oog dus essentieel was voor het verkrijgen van een scherpe visuele waarneming, stond aan de basis van een traditie in de literatuur over optische theorieën die zou voortduren tot in de zeventiende eeuw.

Het thema werd in de zeventiende eeuw ook ter sprake gebracht met betrekking tot de schilderkunst, en wel in de academische conference van Le Brun over Poussin's *De Israëlieten verzamelen het Manna*. Le Brun stelde dat afzonderlijke figuren, verdeeld over verschillende plaatsen in het schilderij, de blik in de gelegenheid stellen om rond te dwalen ('promener') en zo alle onderdelen één voor één te beschouwen.⁵⁰ En in de achttiende eeuw benadrukte ook Algarotti, schrijvend over grandioze composities met grote aantallen figuren, dat de schilder rekening moest houden met het bewegende oog van de beschouwer: de figuren, schreef hij, moeten in duidelijke groepen worden georganiseerd, opdat de blik zich zonder moeite kan verplaatsen van het ene detail naar het andere ('da cosa a cosa') om op die wijze beter het geheel te kunnen bevatten.⁵¹

De beschouwer van het fresco in de Gesuati-kerk kan inderdaad slechts in de loop van achtereenvolgende waarnemingen een indruk van het geheel krijgen. Voor een zicht op het

secundaire scène kleiner in de achtergrond, die een gebeurtenis voorstelt voorafgaand aan of volgend op de hoofdsce ne in de voorgrond.

⁴⁹ Frangenberg 1986; Andrews 1995, pp. 50 – 60; H nin 2003, pp. 280 – 286

⁵⁰ Félibien 1669, p. 83

⁵¹ Algarotti 1756 (ed. 1969), p. 391: 'In vari gruppi si distribuisce la composizione, onde l'occhio passando agevolmente da cosa a cosa, meglio ne comprenda il tutto insieme (...)'

totaal is het fresco eenvoudig te uitgestrekt. Een dergelijke eenmalige omvattende blik (Alhazen's *aspectus*) levert nauwelijks informatie op. Wanneer men nu de blik over het oppervlak van de schildering laat bewegen, dan blijken er vooral twee gedeelten te zijn waar het oog steeds weer heen trekt: de figuur van *Eresia* aan het uiteinde van de compositie, en de figuur van Maria. De figuur van *Eresia* werkt als een eerste blikvanger, omdat hij de regelmaat van de omlijsting doorbreekt: hij lijkt over de rand van het fresco naar beneden te vallen. En het oog trekt dan steeds weer naar Maria, niet alleen omdat Maria in de iconografie van de voorstelling de belangrijkste figuur is, maar ook omdat Tiepolo dat belang met visuele middelen tot uitdrukking heeft gebracht: het kleursysteem nodigt de beschouwer uit de blik naar dat deel van de voorstelling te wenden waar Maria is voorgesteld. Daar zijn de toonwaarden het helderst en de contrasten het zachtst. In de blauwe mantel van Maria zijn de donkere tonen nauwelijks donkerder en de lichte nauwelijks lichter dan die van het blauw van de hemel. De gelaatskleur van Maria en de vleeskleur van het Kind hebben waarden die nauwelijks verschillen van die waarin de wolk rechts van hen is weergegeven. De figuur lijkt bijgevolg immaterieel, behorend tot een andere ruimte dan de wereld die beneden haar is voorgesteld.

Tussen die beide polen bevinden zich dan verschillende in het oog springende motieven, waar de bewegende blik even blijft rusten. Het engeltje met de rozenkrans boven Dominicus is zo een motief, omdat het op die plaats een contrastrijk accent vormt. Verder rust de blik op de heilige zelf en op de ontvangende figuren met hun uitgestrekte armen. De blik verplaatst zich dus van figuur naar figuur, en daarmee van moment naar moment in het voorgestelde gebeuren. De verschillende verhaalmomenten ziet men in achtereenvolgende momenten van waarneming. Het zo gecreëerde samenspel tussen virtueel en werkelijk tijdsverloop is alleen mogelijk dankzij de uitgestrektheid van het beschilderde oppervlak en de specifieke ruimtelijke organisatie van het fresco. Die ruimtestructuur was zowel nieuw als traditioneel en week volledig af van het illusionisme dat de grote plafonds uit de voorafgaande eeuw kenmerkte.

4.

‘DETERMINARE IL SITO’:
ALGAROTTI’S BRIEF AAN BRÜHL

In de twee nu volgende hoofdstukken zal ik onderzoeken in hoeverre Tiepolo de verbeelde ruimte opvatte als plaats van handeling, als een passend decor voor serieus ‘theater’. Teneinde zicht te krijgen op de wijze waarop Giambattista zich in dit opzicht verhiel tot de traditie, ligt het voor de hand zijn interpretatie te onderzoeken van een uiterst belangrijk model: de kunst van Paolo Veronese. Deze zestiende-eeuwse schilder werd door Tiepolo’s tijdgenoten bewonderd als een van de grootste oude meesters, maar in erudiete kringen kende men ook het oordeel van Franse critici, die al in de zeventiende eeuw ernstige ‘fouten’ in Paolo’s kunst hadden ontdekt. Ik zal proberen aan te tonen dat Tiepolo, de *Veronese redivivus*, op die ambivalentie reageerde door het Veronesiaanse model zowel te imiteren als te transformeren.

Er is veel geschreven over de talloze aan Veronese herinnerende elementen in Tiepolo’s kunst, maar de wijze waarop die artistieke verwantschap werd gedefinieerd kon nogal sterk verschillen. Zo betoogde Levey dat Giambattista met zijn keuze voor het schilderen van grote fresco-decoraties rechtstreeks aansloot bij de stijl die twee eeuwen eerder door Veronese was gecreëerd.¹ William Barcham vermoedde dat het eerder ging om een doelbewuste, zelfs politiek getinte evocatie van de grote Venetiaanse traditie.² Voor Alpers en Baxandall was er niet zozeer sprake van een historische revival, maar vond Giambattista in het werk van de zestiende-eeuwse meester slechts een repertoire van motieven waar hij speels op kon variëren.³ En Christiansen schreef dat Tiepolo’s hernemen van Veronese’s stijl mede een reactie was op de Neo-Palladiaanse hervorming in de architectuur, ofwel de Venetiaanse overgang naar het Neoclassicisme.⁴

In zijn eigen tijd werd Giambattista’s Veronesiaanse talent soms op een heel praktisch niveau gewaardeerd. Het is bekend dat Algarotti de bevriende kunstenaar meermalen vroeg schilderijen van Paolo te kopiëren, of doeken van onbekenden zo te retoucheren dat ze van de hand van Veronese leken.⁵ Maar veel belangrijker dan die sporadische activiteiten als vervalser of kopiïst is het feit dat Tiepolo ook zelf werd gezien als een nieuwe Veronese en dat zijn *maniera* werd aangeduid als *Paolesca*. Philip Sohm heeft uiteengezet dat dergelijke kwalificaties begrepen kunnen worden als pogingen van tijdgenoten om de moderne schilderkunst in de context van de geschiedenis te plaatsen, een geschiedenis opgevat in termen van bloei en verval. De voorafgaande eeuw, zo stelde Sohm, werd gezien als een periode van verval, en nu hoopte men op een artistieke vernieuwing gebaseerd op de studie van zestiende-eeuwse modellen. Hij betoogde dat die hoop op een nieuwe Renaissance zijn oorsprong had in de literaire kringen van de *Accademia dell’Arcadia*, en onder meer werd

¹ Levey 1986, pp. 2 - 3

² Barcham 1989, pp. 74 - 75 en 1992 p. 17

³ Alpers en Baxandall 1994, pp 23 - 30.

⁴ Christiansen 1996, p. 288

⁵ Christiansen 1998

geformuleerd door Scipione Maffei, oprichter van de Arcadische ‘kolonie’ in Verona en een vroege opdrachtgever van Tiepolo.⁶

In Venetië was Tiepolo echter niet de eerste noch de enige navolger van de zestiende-eeuwse meester. Al in de zeventiende eeuw maakten schilders van zo uiteenlopend kaliber als Valentin Lefèvre, Luca Giordano, Francesco Ruschi en Gregorio Lazzarini (Tiepolo’s latere leermeester) zich elementen van Paolo’s stijl eigen. En in de eerste decennia van de achttiende eeuw vertoonde ook het werk van Sebastiano Ricci grote ‘sympathie’, zoals Egidio Martini het uitdrukte, voor de kunst van Veronese.⁷ In meer dan één opzicht echter verschilde Tiepolo’s Veronese-interpretatie van die van zijn voorgangers. Zijn opvatting blijkt onder meer uit wat hij *niet* imiteerde, uit de veranderingen die hij introduceerde ten opzichte van zijn model.⁸

De fouten van Paolo, de perfectie van Poussin

Veronese zelf werd beschouwd als een der grootsten van alle oude meesters. Francesco Algarotti roemde de rijkdom van Paolo’s composities, de levensechte figuren en het schijnbare gemak waarmee hij werkte. Zijn talent, schreef Roger de Piles, was *merveilleux*.⁹ En eerder, in het jaar 1668, achtte men in Parijs het belang van Veronese’s doek met de *Emmaüsgangers* zo groot dat het tot onderwerp werd gekozen van een *conférence* aan de *Académie*, waar in datzelfde jaar ook *conférences* werden georganiseerd over schilderijen van Rafaël en Poussin. De spreker, Nocret, prees de *grandeur* van Veronese’s *ordonnance* en merkte op dat ‘alle figuren op een zo nobele manier zijn geordend dat er niets is dat niet direct de blik verrast en de geest betovert.’¹⁰

Er was echter niet alleen sprake van bewondering. Het was een Franse auteur die Veronese in de tweede helft van de zeventiende eeuw tot onderwerp maakte van een debat dat bekend werd als *Querelle des Anciens et des Modernes*. Ontstaan als een middeleeuwse theologische polemiek, en in de loop der eeuwen verplaatst naar steeds andere terreinen, richtte deze oude controverse zich tenslotte onder meer op de vraag of antieke schrijvers de absolute perfectie hadden bereikt, ofwel nog verbeterd konden worden.¹¹

⁶ Sohm 1990, pp. 88 - 89

⁷ Martini 1982, p. 15

⁸ Philip Sohm (1990, p. 88 n. 6) merkte terecht op dat een verwijzing naar literatuur over dit onderwerp weinig zinvol is, omdat vrijwel iedere auteur die Tiepolo’s stilistische ontwikkeling behandelde wel heeft gewezen op zijn adaptaties van Veronese. Niettemin moet Sohm’s eigen artikel over Tiepolo als een Veronese *Redivivus*, waarin de bovenvermelde opmerking staat, worden vermeld als een belangrijke poging het thema in de context te plaatsen van de achttiende-eeuwse Veronese-receptie. Zie over de receptie van Veronese verder: Goering 1940; Cocke 1980; Meyer Zur Capellen en Roeck 1990; Prierer 1997; Ton 2007

⁹ Piles 1699 (ed. 1969), p. 278

¹⁰ Felibien 1669, p. 64

¹¹ In 1607 verscheen *La comparatione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio con la difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero*, waarin Paolo Beni betoogde dat de *Gerusalemme liberata* superieur was aan de *Ilias* en

De literaire discussie werd spoedig verbreed naar het terrein van de architectuur en de beeldende kunst. De Fransman Fréart de Chambray publiceerde een felle aanval op moderne bouwmeesters, die zich in zijn ogen onvoldoende hielden aan het klassieke model zoals was overgeleverd door Vitruvius en was hernomen door Palladio. In de schilderkunst veroordeelde hij Michelangelo en prees Rafaël en Poussin, kunstenaars die hij beschouwde als waardige navolgers van de klassieken. De autoriteit van de ouden was voor Chambray onaantastbaar.¹²

Daar tegenover stond de opvatting van Charles Perrault, zoals geformuleerd in zijn *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, dat tussen 1688 en 1697 in delen verscheen. Perrault betoogde dat het menselijk oordeel niet gebaseerd moet worden op autoriteit maar op de rede. Evenals veel Franse intellectuelen in de eeuw na hem geloofde hij in vooruitgang.¹³ Hij was ervan overtuigd dat de schilders van zijn eigen tijd niet alleen de kunst uit de Klassieke Oudheid hadden voorbijgestreefd, maar ook die van de zestiende-eeuwse Italianen. Le Brun achtte hij dan ook hoger dan Veronese.¹⁴

Voor het eerst werd nu kritiek op Veronese geformuleerd: bepaalde welomschreven aspecten van zijn kunst zouden door jonge schilders niet moeten worden nagevolgd. Het ging voornamelijk om *costume* ofwel de juiste voorstelling van historische figuren en omstandigheden, maar ook om de Aristotelische opvatting van eenheid, de compositie van figuurgroepen en het gebruik van perspectief. Op die belangrijke onderdelen had Paolo, zo ontdekte men, ernstige tekortkomingen. Zijn tekortkomingen werden tegenover de verworvenheden gesteld van moderne Franse schilders, en die van Poussin in de eerste plaats. Poussin, had Chambray al geschreven, was 'le Peintre le plus acheué, et le plus parfait de tous les Modernes.'¹⁵ Poussin vertegenwoordigde alles wat men in Veronese miste.

De kritiek van de Franse academici werd ook in Venetië nog tot ver in de achttiende eeuw gehoord, zoals hierna zal blijken. Als *imitatore di Paolo* stond Giambattista Tiepolo dan ook voor een complexe opgave: enerzijds gold zijn model als *inimitabile*, onnavolgbaar, en anderzijds vereiste een moderne imitatie de correctie van Paolo's 'fouten'.

de *Odyssee*. Genuanceerder was het oordeel van Alessandro Tassoni, die in een publicatie van 1620 stelde dat de epische dichtwerken van Ariosto en Tasso de vergelijking met die van Homerus en Vergilius slechts in bepaalde opzichten zouden kunnen doorstaan. Zie Fumaroli 2001, pp. 72 – 73

¹² Chambray 1662

¹³ Fumaroli 2001, p. 21

¹⁴ Perrault 1688 - 1697 (ed. 1964), pp. 222 – 227

¹⁵ Chambray 1662, p. 122

Algarotti's brief aan Brühl

Er is één schilderij van Tiepolo dat kort na voltooiing expliciet werd geprezen omdat het de kwaliteiten van Veronese én Poussin in zich zou verenigen. Het gaat om *Het banket van Cleopatra*, een groot schilderij dat zich tegenwoordig in Melbourne bevindt [1743-44, afb. 19, GP 308]. Voorgesteld is het moment waarop Cleopatra op het punt staat een kostbare parel te laten oplossen in een glas wijn, tot verbazing van haar gast, de Romeinse veldheer Marcus Antonius. Opvallend is de wijze waarop Tiepolo de plaats van handeling heeft weergegeven als een indrukwekkend complex van voorname en zeer klassieke architectuur, die een zowel intieme als grootse ruimte suggereert. In veel opzichten doet het schilderij denken aan de kunst van Veronese. De compositie, de setting, de kostuums en de heldere kleurtoon zijn in de literatuur dikwijls genoemd als bewijs van de Veronesiaanse inspiratie van het doek.¹⁶

Het is bekend dat Algarotti het doek aanschafte voor de verzameling van Augustus van Saksen, en dat hij de voorgenomen verzending naar Dresden heeft aangekondigd in een brief aan de belangrijkste minister aldaar, graaf Brühl. Van die brief is een in het Italiaans gestelde ontwerpversie bewaard, waarin Algarotti het schilderij veel uitvoeriger beschrijft en aanprijst dan in de uiteindelijke Franse versie. De inhoud is buitengewoon interessant, niet alleen omdat Algarotti de schilder persoonlijk gekend moet hebben, maar ook omdat hij hem beschrijft als een kunstenaar die zijn historische thema op een serieuze en zelfs erudiete manier heeft voorgesteld.¹⁷ Het beeld dat hij schetst komt dus beslist niet overeen met de visie van sommige vooraanstaande kunsthistorici in de twintigste eeuw, die Tiepolo juist beschreven als een schilder die zich had losgemaakt van de traditie van serieuze historieschilderkunst.

De brief begint met de mededeling dat Tiepolo al aan het schilderij was begonnen in opdracht van iemand anders, maar op aandringen van Algarotti bereid was geweest het te voltooien voor Augustus van Saksen. Dan volgt een korte beschrijving van het voorgestelde onderwerp en direct daarna een uiteenzetting over de plaats waar de scène is afgebeeld en de fraaie architectuur die volgens de auteur zowel geloofwaardig is als historisch correct en passend voor de personages van het afgebeelde verhaal. Algarotti wijst vervolgens op de figuren van Isis en Serapis die in twee nissen zijn weergegeven en die, evenals een stuk tafelgerei in de vorm van een sfinx, de scène in Egypte plaatsen en 'nergens anders'. Hij benadrukt dat het schilderij blijkt geeft van een schilderkunstige eruditie (*pittoresca*

¹⁶ Levey 1955; Haskell 1958; Haskell 1980, pp. 352 – 353; Levey 1986 (ed.1994), pp. 143 – 166; Barcham 1992, pp. 86 – 87; Urbini 1993, pp. 215 – 222; Barcham 1996; Puggioni 1999, pp. 395 – 397; Gottdang 1999, pp. 215 – 240; Anderson 2003.

¹⁷ De ontwerpversie van brief aan Brühl werd gepubliceerd door Haskell (1958, p. 213), wiens transcriptie ik weergeef in Appendix I. Alle volgende citaten uit de brief zijn overgenomen uit deze tekst.

erudizione) die de Venetiaanse school tot dan toe niet kende maar waarin juist de Romeinse school, en met name Poussin, zich had onderscheiden. Erudietie en *costume*, schrijft hij, verlenen het schilderij niet alleen *verità*, waarheid, maar ook een aantrekkelijke bekoorlijkheid, die hij omschrijft als *venustà* en *grazia*. De rijkdom van de kleding, van het banket, van de menigte bedienden en toeschouwers acht hij passend voor zulke belangrijke personages als Marcus Antonius en Cleopatra. Hij schrijft dat Tiepolo de fantasierijke kleding voornamelijk ontleende aan Veronese, die de bizarre kostuums echter voor onderwerpen gebruikt had die zich er niet toe leenden. Maar in dit schilderij, betoogt Algarotti, is een dergelijke rijkdom precies op zijn plaats, want de oosterse weelde van Egypte vraagt juist om vreemde uitdossingen. Als imitator van Paolo was Tiepolo dan ook niet alleen *felice* maar ook *giudizioso*.¹⁸

Het hoeft geen verbazing te wekken dat deze brief in de tweede helft van de twintigste eeuw weinig serieus werd genomen. Men achtte het niet erg waarschijnlijk dat Algarotti zelf in zijn bewering zou hebben geloofd. Een enkele erudiete verwijzing, zo werd gedacht, maakt van Tiepolo nog geen geleerd schilder. Francis Haskell zag in de door Algarotti genoemde beelden van Egyptische godheden niet meer dan een ‘lippendienst’ aan historische accuratesse.¹⁹ In zijn boek *Patrons and Painters* voegde hij daar nog een overweging aan toe: Augustus, in wiens dienst Algarotti opereerde, was slechts geïnteresseerd in schilderijen van oude meesters, maar Algarotti zond hem nu voor het eerst, en wel geheel op eigen initiatief, een modern schilderij. Afgezien van zijn persoonlijke overtuigingen, schreef Haskell, had Algarotti dus alle reden om te benadrukken dat Tiepolo wel degelijk traditionele kwaliteiten had, dat hij een eigentijdse Veronese was en bovendien meer dan Veronese zorg had voor een correcte voorstellingswijze.²⁰

Ook Sohm betwijfelde of de vergelijking met Poussin wel uit een serieuze overtuiging was voortgekomen. Hij achtte het waarschijnlijker dat Algarotti het nodig vond de bevriende schilder tegen mogelijke kritiek te beschermen. Giambattista’s veel geprezen rijke verbeelding en zijn virtuoze hand, betoogde Sohm, konden wellicht worden veroordeeld als excessief en oppervlakkig. In een poging die kwetsbare reputatie te corrigeren gebruikte Algarotti een weloverwogen tactiek: doelbewust creëerde hij het dubbele imago van een penseelvirtuoos én een Poussin.²¹

De strekking van Algarotti’s woorden werd door beide auteurs dus niet erg geloofwaardig geacht en zij namen aan dat het in zijn brief slechts ging om een gelegenheidsargument, of

¹⁸ Zie voor Algarotti’s contacten en opvattingen op het gebied van de kunsten: Ivanoff 1966; Haskell 1980, pp. 345 – 360; Bernabei 1985; Kaufman 1998; Puggioni 1999; Gott dang 199, pp. 137 – 146; Ceolin 2000; Mazza Boccazzi 2001.

¹⁹ Haskell 1958, p. 213

²⁰ Haskell 1980, p. 353

²¹ Sohm 1990, pp. 101

om een kritische strategie. Andere auteurs waren bereid om de geleerde Venetiaan iets meer krediet te geven. Meer dan een halve eeuw geleden wees Levey er al op dat Tiepolo zich in het *Banket van Cleopatra* tot in details heeft gehouden aan het verhaal van Plinius, zoals verteld in boek IX van de *Naturalis Historia*. Het weergegeven moment van afwachting, waarin Cleopatra de parel boven het glas houdt en waarin Marcus Antonius met verbijstering toekijkt, maakt deel uit van de door Plinius geschreven geschiedenis. De tekst werd door de schilder met een voor de achttiende eeuw ongewone nauwkeurigheid gevolgd, en, schreef Levey, het is die geleerde kwaliteit waar Algarotti op doelde toen hij Tiepolo de eruditie toeschreef van Poussin.²²

Evenals Levey destijds achtte ook Christiansen (maar in een veel recentere publicatie) de opmerking van Algarotti niet geheel ongeloofwaardig. Hij zag in de aard van Algarotti's opdrachten aan Giambattista een indicatie van een 'growing awareness that there was more to Tiepolo than the reviver of Veronese and the master of Venetian color'. Bij wijze van voorbeeld noemde Christiansen onder meer Tiepolo's *Het rijk van Flora*, een schilderij dat bestemd was voor graaf Brühl. Het onderwerp was ook al afgebeeld door Poussin, op een doek dat intussen deel uitmaakte van de verzamelingen in Dresden. Poussin's voorstelling was gedetailleerd beschreven door Bellori, en die literaire bron lijkt Algarotti te hebben gebruikt voor de formulering van zijn opdracht aan Tiepolo. Een perfect voorbeeld, schreef Christiansen, van 'Algarotti modifying a scheme treated by the great Poussin to make it suitable to the Veronesian talent of Tiepolo'.²³

Algarotti's opmerking over Tiepolo's *pittoresca erudizione* bleef echter moeilijk te rijmen met de moderne kunsthistorische inzichten. Sommige auteurs leken door die ongerijmdheid zelfs enigszins in verlegenheid gebracht, zoals Barcham, die over Algarotti's bewering schreef: 'Confused and mistaken as this assessment may seem today, Algarotti's basic tenet that Tiepolo's art conformed to tradition cannot be faulted.'²⁴

Afgezien van de vraag hoe serieus Tiepolo's veronderstelde eruditie genomen moet worden, en in hoeverre de naam van Poussin in dit verband inderdaad misplaatst was, moet vastgesteld worden dat Algarotti's betoog uit meer argumenten bestond dan alleen het feit dat in Giambattista's schilderij enkele historische verwijzingen voorkomen. Meer dan over die verwijzingen schreef Algarotti over de manier waarop de scène met Cleopatra en Marcus Antonius zich verhield tot de omringende ruimte, de afgebeelde plaats, de klassieke locatie. Een ander thema dat Algarotti aansneed was de manier waarop Tiepolo zich in dit schilderij een imitator van Veronese toonde, en welke elementen van Paolo's kunst hij juist niet navolgde.

²² Levey 1955, p. 199

²³ Christiansen 1998, p. 406

²⁴ Christiansen 1996, p. 153

De betekenis van Algarotti's betoog kan naar mijn mening het best begrepen worden in de context van de toenmalige kunstliteratuur, en in die samenhang zal ik zijn brief nu tegen het licht houden. Onderzocht zal worden in hoeverre de voor zeventiende-eeuwse auteurs zo belangrijke begrippen *costume* en *convenienza* in de achttiende eeuw nog relevant waren, met name met betrekking tot de weergave van de *sito* of plaats van handeling. Dan komt de vraag aan de orde op welke wijze eruditie en *costume* verondersteld werden zich te verhouden tot de kwaliteiten *venustà* en *grazia*. Ten slotte ga ik in op de mededeling waarmee de brief opent en waarin Algarotti zegt dat Tiepolo het schilderij al was begonnen in opdracht van 'iemand anders'. Het zal blijken dat er alle aanleiding is om Algarotti's brief wel degelijk serieus te nemen als een belangrijk document van de wijze waarop een achttiende-eeuwse connoisseur keek naar Tiepolo's activiteit als historieschilder.

Zeventiende-eeuwse auteurs over Cleopatra en de banketten van Veronese

De vergelijking met Poussin mocht dan volgens sommige moderne auteurs te ver gaan, aan het Veronesiaanse karakter van *Het banket van Cleopatra* wordt door niemand getwijfeld. Christiansen noemt het schilderij zelfs 'spectaculair Veronesiaans'. Met die kwalificatie herhaalde hij wat Algarotti ruim tweehonderd jaar eerder over het doek had geschreven: de fantastische kleding van de figuren, de mooie architectuur, de ruime locatie, de contrastrijke kleuren en de trefzekere, fraaie penseelstreek maken het schilderij tot 'cosa veramente Paolesca'.²⁵

Algarotti liet in zijn opsomming van Veronesiaanse kwaliteiten echter een belangrijk element onvermeld, namelijk het onderwerp. Het gaat immers om een banket, en banketten stonden bekend als de specialiteit waar Veronese bij uitstek zijn roem aan te danken had. Met name de *Bruiloft van Kana* werd beschouwd als het hoogste dat de schilderkunst ooit had voortgebracht. Aan dat schilderij had Marco Boschini een lange en ongekend lyrische beschrijving gewijd, waarin hij verklaarde geen woorden te hebben voor deze *pittura veramente gloriosa*. In de ogen van Roger de Piles vertegenwoordigde het grote doek niet alleen de triomf van Veronese, maar ook die van de schilderkunst in het algemeen.²⁶

De *Bruiloft van Kana* werd niet gezien als een op zichzelf staand hoogtepunt. In zijn *Vita di Paolo Caliari* van 1646 beschreef Carlo Ridolfi het schilderij met nog drie andere *Cene* als

²⁵ Bettagno en Magrini 2002, p. 164 (no. 50, Francesco Algarotti aan Pierre-Jean Mariette. Potsdam, 13 februari 1751: 'Un gran quadro del signor Giovan Batista Tiepolo che rappresenta il *Convito di Marcantonio e di Cleopatra*, figure al naturale. Un bel campo di architettura, l'arioso del sito, la bizzarria de' vestiti, i bei contrasti dei colori locali, una franchezza e leggadria indicibile di pennello lo rendono cosa veramente paolesca. Nelle immagini d'Iside e di Serapide e nella sfinge introdotte negli ornamenti e nelle fabbriche mostra la erudizione di Raffaello e del Pussino.'

²⁶ Zie voor de receptiegeschiedenis van Veronese's banketten: Ton 2007

een samenhangend geheel. Veronese's faam, schreef Ridolfi, kwam voort uit een groep van feestelijke maaltijden: 'Wat de naam van Paolo groot gemaakt heeft waren vier grote doeken met banketten, die hij op verschillende momenten in die stad [Venetië] schilderde.'²⁷ De drie andere banketten, die zich net als de *Bruiloft van Kana* op dat tijdstip nog altijd in Venetië bevonden, waren de *Maaltijd in het huis van Simon* (nu in de Brera), de *Maaltijd in het huis van Levi* (nu in de Gallerie dell'Accademia) en de *Maaltijd in het huis van Simon* (nu in Versailles).

Het 'spectaculaire' Veronesiaanse banket van Tiepolo verschilt in twee belangrijke opzichten van de zestiende-eeuwse voorbeelden. Ten eerste heeft het een veel kleiner formaat, de beoogde bestemming was dus van een andere orde. Ten tweede stelt het doek een episode voor uit de geschiedenis van Cleopatra, terwijl de beroemde *Cene* van Veronese momenten uit het leven van Christus tot onderwerp hebben. Het gaat dus om verschillende verhalen.

Maar in de kunsthistorie van de zeventiende eeuw waren die verschillende verhalen in elkaar verstrikt geraakt. Men karakteriseerde de maaltijden van Veronese door vergelijkingen te maken met het banket van Cleopatra.²⁸

Zo benadrukte Ridolfi de vorstelijke grandeur van Veronese's vier maaltijden: het vaatwerk van goud en zilver, de menigte van gasten, bedienden en toeschouwers, de purperen en gouden kleding van de bruidegom van Cana en van Levi, de 'perspectieven' met standbeelden en nobele paleizen. Hij schreef dat de rijkdom aan ornamenten en personages zeker niet onderdeed voor die van de koninklijke tafels van Ahasveros, Cleopatra, Alexander of Augustus.²⁹ Het feit dat die koninklijke grootsheid eerder aan de ambiance van een Cleopatra deed denken dan aan de omgeving van Christus lijkt hem niet te hebben gestoord, en daarmee vertegenwoordigde hij een opvatting die in Venetië waarschijnlijk al in de zestiende eeuw gangbaar was.

In 1573 veranderde Veronese, na door de Inquisitie te zijn ondervraagd over het zojuist voltooide doek in de refter van SS. Giovanni e Paolo, simpelweg het onderwerp van het betreffende schilderij. *Het laatste avondmaal in het huis van Simon* werd *Het Feest in het huis van Levi*. Door die verandering kreeg de rijkdom aan ornamenten en personages een andere, meer passende betekenis. Anton Boschloo schreef hierover: 'Wine pourers, servants, dwarfs, dogs and cats need not be out of place in the Feast in the House of Levi.'

²⁷ Ridolfi 1648 (ed. 1914), I p. 313 [300]: 'Ma quello, che maggiormente aggrandì il nome di Paolo furono quattro gran tele de' conviti da lui in vari tempi dipinte in quella Città, (...)'

²⁸ Zie over Cleopatra als 'exemplum' van vorstelijke pracht en praal: Polleross 1998, pp. 440 - 442

²⁹ Ridolfi 1648 (ed. 1914), I pp. 313 - 315 [300 - 302] (over de *Maaltijd in het huis van Simon* in Versailles): 'Cedino pure à si nobili apparecchi le reali mense di Assuero, di Cleopatra, d'Alessandro e degli Augusti, celebri per la qualità de'convitati, per la copia degli aurei vasi da dotti Artefici scolpiti, per le vivande pretiose, che non giongeranno alla grandezza di questi da Paolo dipinti, mirabili per gli ornamenti, per lo numero de' servi, per li personaggi divini, quali non si possono con caratteri delineare, essendo dato solo al di lui pennello il saper tali cose degnamente dispiagare.'

Nor was a great, richly varied company out of place there. (...) All these additions, which were inappropriate in the sacred and charged atmosphere of the Last Supper – at least for the Church – were no cause for surprise in the entourage of a tax-gatherer.’³⁰

Bovendien wees Boschloo op een tendens die zich al tijdens het leven van Veronese voordeed: ‘(...) the tendency to take a more relaxed approach to the iconographic conventions in the decoration of refectories. Besides the Last Supper, other biblical meal scenes could also be used.’³¹ De *Bruiloft van Kana* was bedoeld voor een refter; ook dat onderwerp werd blijkbaar voor een dergelijke locatie geschikt geacht. De rijke setting waarin de maaltijden van Christus werden voorgesteld kon op die wijze min of meer worden gelegitimeerd.

Halverwege de zeventiende eeuw kon Ridolfi dus nog altijd met bewondering schrijven over het ‘koninklijke’ karakter van Veronese’s maaltijden, welke niet onderdeed voor ‘de tafels van Ahasveros, Cleopatra, Alexander of Augustus.’ Tegelijkertijd schiep dezelfde auteur echter een beeld van Veronese dat later in de eeuw sterk het oordeel zou kleuren van de academische critici. In zijn levensbeschrijvingen construeerde hij een complementaire tegenstelling tussen Veronese en Tintoretto, de ‘Castor en Pollux van de hemel van de schilderkunst.’³² Tintoretto stelde hij voor als de meester van wat in de kunst de grootste inspanning (*sforzo*) vereiste, namelijk de *pensieri*: de inventies of figuurcomposities.³³ Zijn figuren waren erudiet en kwamen voort uit studie.³⁴ Zijn schilderijen ontstonden door hard werken (*fatiche*) en waren het resultaat van discipline, afzondering en concentratie.³⁵

Veronese daarentegen voegde aan de kunst een rijkdom toe van talloze aantrekkelijke details en andere verlokkingen, *framise nelle opere sue*: rondgestrooid over zijn werken.³⁶

Hij gaf zijn schilderijen een delicate schoonheid (*grazia*), welke niet het resultaat was van moeizame studie maar van *ingegno*, een door god of de natuur gegeven vermogen.³⁷

³⁰ Boschloo 2008, p. 88

³¹ Ibid., p. 89

³² Ridolfi 1648 (ed. 1914), I (Vita di Paolo Caliari): p. 346 [332]

³³ Ibid. : ‘[Tintoretto] fece conoscere in tante sue fatiche lo sforzo Maggiore dell’Arte: con l’esprimere le figure sue con erudite forme, pronti atteggiamenti e con gran maniera & energia di colorire, componendo così spiritosi pensieri (...)’.

³⁴ Ibid. II, p. 30 [22], over *il Serpente di Bronzo* in de Scuola di S Rocco: ‘In questo numeroso componimento veggonsi molte erudite osservazioni usate dall’Autore nella diversità de’corpi (...)’.

³⁵ Ibid. II, pp. 64 – 65 [55]: Tintoretto leefde ‘lontano da ogni letitia, merce delle continue fatiche en delle noie, che gli arrecava lo studio e l’applicazione dell’arte (...)’. De uren die voor rust bestemd waren bracht hij door in zijn studio, ‘nella più rimota parte della casa’; ‘con suoi artefici de’ modelli componeva le inventioni, che à fare haveva nelle opere sue (...)’.

³⁶ Ibid., p. 346 [332]: ‘(...) abbellisse la Pittura d’ogni pompa & ornamento (...)’, door zijn ‘maestose invenzioni’, de ‘venustà de’ soggetti’, de ‘piacevolezza de’volti’, de ‘varietà de’sembianti’, de ‘vaghezze’ en ‘infiniti allettamenti’.

³⁷ Over Veronese’s altaarstuk in Santa Caterina schreef Ridolfi (ibid., p. 328 [314]) : ‘Non vi è parte in quell’opera veramente mirabile, che non sia condita di pretiose forme di vaghezza e di giocondissimo colorito (...), gratie particolari, che furono concesse al pennello di Paolo.’ Zie ook p. 346 [331]: hij vormde de zichtbare dingen met zijn verbeelding, en voegde er met zijn *ingegno* altijd *gratia e nobiltà* aan toe. Zie over de implicaties van de term

Veronese's vier grote banketten waren in Ridolfi's ogen dan ook in de eerste plaats bewonderenswaardig om het grote aantal personages en om de rijkdom aan ornamenten.³⁸

Het zo gecreëerde beeld van de beide grote zestiende-eeuwse meesters als een mythische tweeling, die elkaars kwaliteiten zowel uitsluiten als completeren, veranderde bij latere auteurs in een hardnekkige gemeenplaats. Veronese werd voorgesteld als de moeiteloos vanuit een natuurlijk talent werkende, zelfs enigszins luie schepper van een betoverende, maar ondoordachte schoonheid. Voor Venetiaanse auteurs ten tijde van Tiepolo woog die schoonheid gewoonlijk zwaarder dan de veronderstelde zwakheden. Algarotti schreef in 1761 aan Mariette dat Tintoretto weliswaar geleerder was dan Paolo, maar dat Paolo superieur was aan Tintoretto door het geniale en nobele dat de natuur hem had gegeven, en dat door alle studie van de wereld niet geleerd kon worden.³⁹

Tegen het einde van de zeventiende eeuw had de topos niettemin een ongekend kritische lading gekregen. Zo schreef De Piles in zijn *Abregé de la vie des peintres* onder meer: 'Zijn [Veronese's] talent was *merveilleux*, hij werkte moeiteloos (...). Hij heeft een oneindig aantal schilderijen gemaakt.' '(...) het schijnt dat hij, in plaats van de nodige moeite te nemen om zijn reputatie te behouden, slechts werkte vanuit routine. Hij was meer bezig met zijn werk snel af te krijgen dan met de zorg om het goed uit te voeren, zodat zijn inventies nu eens plat, dan weer ingenieus zijn. Hij had een talent voor grote composities, die hij op aangename wijze vulde, (...) maar de keuze van objecten was niet doordacht. (...) Eerder dacht hij eraan de scène van zijn tableau te versieren dan die scène passend te maken voor de tijden, de gebruiken en de plaatsen (...).'⁴⁰

Het waren, zoals gezegd, Franse auteurs die dergelijke kritiek in eerste instantie formuleerden. In Venetië volgde men pas aanzienlijke tijd later. Een zeventiende-eeuwse Venetiaanse auteur die Veronese onvoorwaardelijk bewonderde en zeker niet bekritiseerde

grazia: Sohm 2001, pp. 109 - 111, 190 - 192 en 194; vgl. ook Dolce 1557 (ed. 1960), p. 170 en p. 185. Zie voor *ingegno*: Sohm 2001, pp. 62 - 70, 108 - 114.

³⁸ Ibid., p. 315 [302]

³⁹ Bettagno en Magrini 2002, p. 281 (Francesco Algarotti aan Pierre-Jean Mariette, Bologna, 10 juni 1761): 'Tiarini fu più dotto di Guido, Tintoretto di Paolo, ma Paolo e Guido hanno universalmente la palma sopra Tintoretto e Tiarini per quel non so che di geniale e di nobile che diè loro la natura, e che con tutti gli studi che uno fa non giunge mai ad imparare.' Vgl. ook Zanetti 1771, p. 162, aanhef van het gedeelte over Veronese: 'Le belle immagini di ricchezza, di magnificenza, di venustà, di leggiadria gran forza ebbero sempre nel cuore umano. (...) Non sia dunque maraviglia se le opere di Paolo Veronese, che ripiene sono degli allettamento più forti in quel genere, piacciono tanto; e s'egli sia fra' nostri il Pitore più universale per attrarre a sè con diletto incanto i cuori d'ogni spettatore.'

⁴⁰ Piles 1699 (ed. 1969), pp. 278-279 (over Veronese): 'son talent étoit merveilleux, il travailloit facilement (...). Il a fait une infinité de Tableaux (...).' '(...) il semble qu' au lieu de prendre toutes les peines nécessaires pour soutenir sa réputation, il ait travaillé seulement de pratique, plus occupé de l'envie d'expédier son Ouvrage, que du soin de le bien faire. De sorte que ses Inventions sont tantôt plates, & tantôt ingénieuses. Son talent étoit pour les grandes Ordonnances, il les remplissoit agréablement, (...) mais le choix des objets n'en étoit pas judicieux. (...) & enfin il songeoit plutôt à orner la scène de son Tableau, qu'à le rendre convenable aux tems, aux coûtumes, & aux lieux (...).'

was Boschini. Evenals Ridolfi benadrukte Boschini in zijn lange beschrijving van de *Bruiloft van Kana* de veelheid van figuren en het kostbare vaatwerk van koper, goud en zilver. En ook hij maakte de vergelijking met het banket van Cleopatra, maar zijn vergelijking was anders dan die van Ridolfi. Wat Boschini schreef luidde, kort samengevat, als volgt. Stel, dat we nu het werkelijke banket van Cleopatra zagen en het schilderij bevond zich eveneens daar ter plekke, dan zou het kunstwerk door de aanwezigen zeker worden gewaardeerd. Sterker, allen zouden het gelaat naar ‘dit perfecte en goddelijke juweel’ wenden en zij zouden de koningin de rug toekeren. Cleopatra zou voor hen nog minder zijn dan een vod, want haar banket biedt slechts voedsel voor het vergankelijke lichaam, maar het schilderij is een zoet gerecht voor de geest.⁴¹ De door Veronese geschilderde rijkdom was in de ogen van Boschini dus van een spirituele orde, in tegenstelling tot de aardse rijkdom van Cleopatra’s werkelijke banket.

Tegen het einde van de eeuw begon de Franse kunstliteratuur het debat echter ook buiten Frankrijk te domineren. In zijn grote werk *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellentes peintres anciens et modernes*, een omvangrijke geschiedenis van de Europese schilderkunst, die tussen 1666 en 1688 in tien delen werd gepubliceerd en waarvan spoedig vertalingen verschenen in het Engels en in het Italiaans, stelde André Félibien opnieuw het verhaal van het banket van Cleopatra tegenover de maaltijden van Veronese.⁴² Nu fungeerde het verhaal van de Egyptische koningin echter als tegenpool van een andere orde dan die welke Boschini had voorgesteld. Wat Félibien ter sprake bracht was een van de belangrijkste aspecten van de inmiddels in Frankrijk geformuleerde kritiek op Veronese, namelijk het gebrek aan *convenance*.⁴³ ‘Een schilder,’ betoogde hij, ‘moet er in zijn schilderijen voor waken dat men niets ziet dat niet conform het onderwerp is dat hij behandelt.’ Veronese, voegde hij er aan toe, heeft dat principe niet goed in acht genomen, want: ‘in zijn voorstellingen is de *magnificence* gelijk aan die van de grootste prinsen. Dat kan niet passend zijn voor particulieren zoals Simon en Levi waren, noch voor Jezus Christus en de Maagd die aanwezig waren bij hun bruiloft.’⁴⁴

⁴¹ Boschini 1660 (ed. 1966), pp. 209 - 210 [184 - 185]: ‘Se, per esempio, adesso vedesemo / De Cleopatra el Bancheto real, / Dove fu consumà quel cavedal / De quela perla, come ben savemo, / E che sto quadro ghe fusse per mezo, / No gh’è da dubitar, l’è cosa chiara, / Che chi ama la Virtù, perla più rara, / Quel magnar certo i stimerave el pezo. / Anzi che tuti volteria la fazza / A sta zogia perfeta e sì divina, / E la schena al convito e ala Rezina; / Stimandola da manco d’una strazza. / Quele xe crapulanze dela gola / Da parassiti lovi e da magnoni / Me vergogno de far quei parangoni, / Che xe dal marzapan a una ceola. / Infin dei fini quei xe nutrimenti / Che serve per el corpo, che no dura; / Questa dolce de l’animo è pastura, / Che supera i più dolci condimenti.’

⁴² Zie over Félibien: Thuiller 1983 en Germer 1997 (2). Zie over de *Entretiens*: Démoris 1996. Cocke heeft erop gewezen dat Félibien zich in zijn beschouwing over Veronese voornamelijk op Ridolfi baseerde (Cocke 1980, pp101 - 102). Zie over de vermoedelijke lezers van de *Entretiens*: Germer 1997 (1).

⁴³ De term *convenance* (in het Italiaans *convenienza*, vgl. Dolce 1557, ed. 1960, p. 165) werd aan het eind van de zeventiende eeuw vrijwel als een synoniemen gebruikt voor *costume*, een term waarvan de implicaties in het volgende uitvoerig ter sprake zullen komen.

⁴⁴ De term *magnificence* (Italiaans: *magnificenza*) werd door Félibien (en later met betrekking tot Tiepolo’s *Het banket van Cleopatra* ook door Algarotti) gebruikt als aanduiding van een voor vorsten passende pracht, maar was

De grandioze en rijk gevulde ruimten die Veronese had weergegeven strookten in de ogen van Félibien niet met de *historia*. Een ander verhaal was in zijn ogen dan ook passender geweest, en over de vraag welk verhaal het meest in aanmerking kwam was hij duidelijk. Zijn denkbeeldige gesprekspartner Pymandre liet hij opmerken: ‘Ik zou het gewaardeerd hebben, wanneer Veronese zijn beroemde banketten had voorgesteld als die waarmee Marcus Antonius werd onthaald door Cleopatra. Want in dat geval had hij zalen kunnen laten zien vol met alle soorten rijk meubilair, en tafels geserveerd met buitengewone weelde.’⁴⁵

De strenge verdedigers van ‘Costume’

In Italië bleven deze woorden van Félibien zeker niet onbekend. Zo herhaalde Giovanni Pietro Zanotti in 1756 dat Veronese de bruiloft van Cana had voorgesteld in een groots architectuurdecor en met rijk tafelgerei, welke niet passend waren voor de nederige disgenoten van Jezus, maar dat wel geweest zouden zijn voor Cleopatra en Marcus Antonius.⁴⁶ Met zijn schilderij *Het Banket van Cleopatra* lijkt Tiepolo de Franse theoreticus dan ook op zijn wenken te hebben bediend. Dat zou men althans kunnen concluderen uit de woorden van Algarotti, die in zijn brief aan graaf Brühl meer dan eens wees op de passende wijze waarop de schilder het banket had voorgesteld. ‘De *magnificenza* van de gewaden, van de maaltijd, de menigte van bedienden, en van de toeschouwers, en de klank van verre instrumenten’, schreef Algarotti, ‘zijn precies de zaken die bij dergelijke personages passen.’

Algarotti benadrukte dat Giambattista zich met die passende voorstelling onderscheidde van Veronese. Als voorbeeld noemde hij onder meer de rijke, aan Veronese ontleende kleding van de figuren. Die bizarre kostuums, merkte hij op, werden door Paolo verbeeld in onderwerpen die er geen aanleiding toe gaven. Veronese’s schilderijen werden daarom wel

meer in het bijzonder ook aanduiding van een bepaalde verheven deugd, welke in het achttiende- eeuwse Venetië buitengewoon belangrijk werd geacht voor de adel, belangrijker zelfs dan afkomst. Gottdang 1999, pp. 221 – 224.

⁴⁵ Félibien 1705, III p. 110: ‘Cependant comme vous avez parlé assez de fois de la convenance qu’un Peintre doit garder dans ses Tableaux pour faire qu’on n’y voye rien qui ne soit conforme au sujet qu’il traite: je ne sai si dans ceux de Paul Veronese on peut dire qu’il ait bien observé les choses comme vraisemblablement elles doivent être; parce qu’il me souvient d’en avoir vû quelques copies, où la magnificence égaloit, comme vous venez de dire, celle des plus grands Princes: ce qui ne peut convenir à des particuliers tels qu’étoient Simon & Levi, ni à ceux qui convierent à leurs nôces Jesus-Christ & la Vierge. Je estimerois s’il avoit représenté de ces banquets fameux, tels celui où Cleopatre traitta Marc-Antoine; car en ce cas il auroit pû faire voir des salles remplies de toutes sortes de riches meubles, & des tables servies avec une somptuosité extraordinaire, parce que cela auroit été de la dignité de cette grande Reine & conforme au luxe de ce temps-là.’

⁴⁶ Zanotti 1756, p. 125: ‘Ha fatto cene di Cana di Galilea con commensali verstiti alla Viniziana, e con fabbriche magnifiche, e teatrali, e apparecchi di vascellamenti, di nappi, e di utensili, che non ad umili conviti, ma sarebbono soverchi alle nozze di Cleopatra, e di Marc’ Antonio.’

mooie maskerades genoemd: *belle Mascherate*. Maar in dit schilderij van Tiepolo is zulke kleding juist uitstekend op zijn plaats, want de feestelijke maaltijd, de Egyptische weelde en de oriëntaalse pracht vragen juist om vreemde uitdossingen. Algarotti zag dus een *convenienza* die men bij Veronese vergeefs zou zoeken: als imitator van Paolo, schreef hij, was Tiepolo niet alleen *felice* maar ook *giudizioso*.

De laatstgenoemde kwalificatie was belangrijk. Met de term *iudicium* werd in de poëtica van de zestiende en zeventiende eeuw het inzicht aangeduid waarmee de dichter zijn eigen imitatie van grote voorbeelden uit het verleden kritisch zou moeten beoordelen. In dit verband citeerde Jeroen Jansen een passage uit het vijfde boek van de in 1561 verschenen *Poetices libri septem* van Julius Caesar Scaliger, dat begint met een algemene beschouwing over de begrippen *imitatio* en *iudicium*. Aankomende dichters worden uitgedaagd te zien of ‘datgene wat door de antieken gezegd is, niet beter gezegd kan worden.’ Homerus, schreef Scaliger, moest zijn voorbeelden nog in de natuur zoeken, maar zijn imitator, Vergilius, leerde van Homerus’ fouten.⁴⁷

Tiepolo werd door Algarotti dus gepresenteerd als een schilder met *giudizio*, met het oordeelsvermogen dat hem in staat stelde Veronese te imiteren zonder Veronese’s fouten. Alleen al het feit dat één van Giambattista’s meest eminente Veronese-imitaties nu juist het banket van Cleopatra als onderwerp had, maakte dat schilderij tot een exemplarisch kunstwerk.⁴⁸ Over de intenties waarmee Tiepolo het *Banket van Cleopatra* schilderde is echter niets bekend. Hij heeft het doek weliswaar voor Algarotti voltooid, maar was er al eerder aan begonnen, voor een andere opdrachtgever. Hoe de opdracht precies luidde weten we niet. Het ging om een onderwerp dat wel vaker werd geschilderd, ook door Tiepolo zelf.⁴⁹ En er is nog een andere reden om voorzichtig te zijn met conclusies: Algarotti mag de kritiek op Veronese dan bijzonder serieus hebben genomen, sommige van zijn tijdgenoten dachten er inmiddels anders over. De ernst van Paolo’s vermeende tekortkomingen op het gebied van *convenienza* en *costume* werd in de loop van de achttiende eeuw door verschillende auteurs sterk gereduceerd.

⁴⁷ Jansen 2008, p. 359. Vgl. ook Battisti 1960, pp. 175 – 215; Ackerman 2002, pp. 126 - 141

⁴⁸ Vgl. Sohm 1990, p. 98: ‘Algarotti represented the *Banquet of Anthony and Cleopatra* as an *exemplum* that embodies the best of Venetian painting “in the grand style”. Normally the grand style was considered to be majestic in bearing, epic in scale and (most importantly) as erudite and based on antiquity (...). By having Venetian painting usurp this position, Algarotti introduced the purpose of his letter: to render Tiepolo a classic or, in Settecento language, a “universal painter” who, like Raphael, is accomplished in all parts of painting. By this means and by identifying various faults in Veronese’s art, he was able to justify Tiepolo not only as an equal to Veronese but his superior in several ways.’

⁴⁹ Zie voor zestiende-eeuwse voorstellingen van *Het Banket van Cleopatra*: Anderson 2003, pp. 66 – 73. Zie voor de verschillende achttiende-eeuwse voorstellingen van het verhaal in de Venetiaanse schilderkunst: Gott dang 1999, p. 147

De Franse Académici hadden aan het eind van de zeventiende eeuw de schilderkunst opgedeeld in verschillende onderdelen of *parties*.⁵⁰ Poussin, zo redeneerde men, was perfect in al die onderdelen, maar de meeste schilders waren goed in sommige en zwak in andere *parties*. Het was in die termen dat ook de kritiek op Veronese werd geformuleerd: Veronese was magistraal in zijn kleurgebruik en in zijn trouw aan de natuur, maar evenals Titiaan en alle andere Venetianen miste hij *costume*.⁵¹

De term *costume* had, in de woorden van Félibien, betrekking op de ‘exacte naleving van alles wat passend is voor de personen die men weergeeft’.⁵² ‘Titiaan en Paulo Veronese bezaten deze *partie* niet’, schreef hij, en voegde eraan toe dat het ging om een zeer belangrijk onderdeel van de kunst: ‘Toch is zij [deze *partie*, de *costume*] niet een van de minste; integendeel, men kan zeggen dat zij een van de meest noodzakelijke is om de onwetenden te instrueren en een van de meest aangename in de ogen van de *personnes sçavantes*.’⁵³

Maar het belang van *costume* (en de grootheid van Poussin) werd heel wat minder hoog geacht door Roger de Piles, die enkele jaren in Venetië had gewoond en de Venetiaanse kunst goed kende. In zijn *Cours de peinture par principes* van 1708 publiceerde hij de *balance des peintres*, bestaande uit een lijst met beroemde schilders die elk cijfers toegekend kregen voor de bereikte ‘graden van perfectie’ in de vier belangrijkste *parties*. Op die wijze leek voor het eerst een beredeneerd en ‘afgewogen’ oordeel mogelijk over ieder schilderkunstig oeuvre. De vier *parties* die samen de ‘balans’ vormden waren *Composition*, *Dessin*, *Coloris* en *Expression*, maar niet *Costume*: dat onderdeel achtte De Piles niet van wezenlijk belang en liet hij dus buiten beschouwing.

In zijn *Abrégé de la vie des peintres* (1699) noemde De Piles de imitatie van de natuur de ‘essentie’ van de schilderkunst en *histoire* slechts een bijkomstigheid: ‘Zo kan een schilder heel bedreven zijn in zijn kunst, en heel onwetend als het gaat om de *histoire*. We hebben er bijna even veel voorbeelden van als er schilderijen zijn van Titiaan, Paulo Veronese, Tintoretto, Bassano en verschillende andere Venetianen die hun voornaamste zorg hebben gelegd in de essentie van hun kunst, ofwel de imitatie van de natuur, en die zich minder

⁵⁰ Het benoemen van componenten van de schilderkunst was sinds de Renaissance gebruikelijk: zie Sohm 2001, pp. 97 – 103 (hoofdstuk *Structure and Sources*). Zie over het onderscheiden van de schilderkunstige ‘parties’ in de Franse kunsttheorie van 1650 tot 1668: Michel 1997.

⁵¹ Het beeld van Veronese als imitator van de natuur werd versterkt door de veronderstelling dat hij tussen de in zijn banketten voorgestelde personages portretten van opdrachtgevers zou hebben geschilderd. Zie Ridolfi 1648 (ed. 1914), pp. 313 – 314 [300], over de *Bruiloft van Cana*: ‘Seguono per ogni parte gli Apostoli (...), e trà quelli molti de que’Padri [de S. Giorgio Maggiore] ritratti; ne’quali per essersi Paolo obligato al naturale non corrispondono al rimanente delle Idee formate di fantasia.’ En over *De maaltijd van Simon* (de vierde maaltijd die Ridolfi noemt, die van de Padri Serviti): ‘(...) e numero di Personaggi sedenti al banchetto, ne’quali sono ritratti de’Padri, che contribuirono alcun dono al Pittore.’ Zie ook: Grasman 2000, pp. 108 – 111

⁵² Félibien 1669, *preface*: ‘Costume, qui n’est autre chose qu’une observation exacte de tout ce qu’il convient aux personnes que l’on represente (...).’ Zie voor de gerelateerde termen *convenance*/*decorum*/*costume* als *topos*, en voor de relatie tussen die begrippen: Hénin 2003, pp. 436 – 445

⁵³ Félibien 1669, *preface*

hebben bezig gehouden met de *choses accessoires* die er kunnen zijn of niet, zonder dat de essentie er door verandert. (...)’⁵⁴ De *histoire* behoorde in zijn visie dus niet tot de voornaamste aspecten van het schilderij. ‘Als ik kennis wil nemen van geschiedenis,’ schreef hij, ‘dan is het niet een schilder die ik zou raadplegen, hij is immers *historien que par accident*; maar ik zou de boeken lezen die er over gaan, en die de feiten overeenkomstig de waarheid moeten vertellen.’

Toch achtte ook De Piles het wel degelijk van belang dat een schilder op correcte wijze verhalen weergaf. ‘Ik bedoel hier niet een schilder te excuseren wanneer hij een slechte *historien* is,’ schreef hij, ‘want het is altijd laakbaar wanneer men iets dat men onderneemt slecht doet.’⁵⁵ Het belang van *costume* was in zijn ogen dus weliswaar ondergeschikt, maar was ook weer niet zo ondergeschikt dat een goede schilder er geen rekening mee zou hoeven te houden.

De opvatting dat het bij *costume* slechts ging om een secundaire ‘partie’ werd in de achttiende eeuw met kracht verdedigd door Charles-Nicolas Cochin, die in 1758 een uitgebreid verslag publiceerde van zijn reis door Italië. In Venetië zag hij de schilderijen van Veronese en hij had weinig begrip voor degenen die de schilder verweten de wetten van *costume* te hebben geschonden. ‘Hoeveel schoons kwam voort uit die gelukkige vrijheid,’ schreef hij, ‘moois waarvan wij verstoken zouden zijn gebleven als hij zich aan de *costume* had onderworpen. Hij [Veronese] zag af van enkele soms weinig aangename omstandigheden van de waarheid van een *costume*, die door maar heel weinig mensen wordt gekend, en niet eens door ieder in gelijke mate, en hij heeft zich verrijkt met een groot aantal waarheden die voor aller ogen zichtbaar zijn. Is dat weinig interessante verlies niet meer dan voldoende gecompenseerd?’⁵⁶

Christian Michel heeft uiteengezet dat Veronese door Cochin als voorbeeld werd genomen van een opmerkelijk schilder, die zich toch niet nauwgezet aan de *costume* hield: ‘Cochin meende dat men met de historische waarheid vrijheden moest nemen *omdat dat noodzakelijk was* voor het verzekeren van de artistieke waarde van een schilderij. De kunstenaar moest er immers voor alles naar streven genoeg op te wekken. Het was dus

⁵⁴ Piles 1699 (ed. 1969), pp. 29 -32

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Cochin 1758 (ed. 1972), p. 158 [p. 155] ‘On lui reproche d’avoir violé les loix du *costume* des Anciens : mais combien cette heureuse licence n’a-t-elle pas produit de beautés, dont nous serions privés s’il y fût assujetti. En abandonnant quelques circonstances de la vérité d’un *costume*, souvent peu agréable, connu d’un très-petit nombre de personnes, & encore fort inégalement, il s’est enrichi d’un grand nombre de vérités sensibles à tous les yeux. Cette perte, assez peu intéressante, n’est-elle pas plus que suffisamment compensée. S’il a représenté les sujets les plus anciens avec la plupart des vêtements en usage dans son temps, il s’en est ensuivi (...) une apparence de vérité (...). [p. 156:] Il ne s’est pas soumis à la sévérité du choix des caracteres de têtes antiques. Mais s’il a osé faire entrer dans ses tableaux les portraits de ses amis, ou du moins les caracteres de têtes connus de ses concitoyens, il en résulte une apparence de vérité très-satisfaisante.’

nodig een keuze te maken, in de natuur, in de gebruiken, in de gezichten, teneinde schoonheid te creëren (...).'⁵⁷

De schilder moest dus zoeken naar schoonheid door te selecteren; hij moest al datgene elimineren wat onbevredigend was in de natuur of in de historische waarheid. Cochin was van mening dat *costume* in de verhalende schilderkunst met 'smaak' toegepast moest worden, en alleen voor zover nodig was om de voorstelling *vraisemblable*, geloofwaardig te laten zijn. Degene die in zijn ogen het best een synthese had weten te maken tussen historische waarheid en smaak (*le goût*) was Charles Le Brun.⁵⁸

'De opvatting van Cochin is erg origineel voor zijn tijd,' schreef Michel, 'en kan op het eerste gezicht tegenstrijdig lijken. Hij is een overtuigde, felle voorstander van een natuurgetrouwe imitatie, maar staat heel vijandig tegenover trouw aan de *costume* (...).'⁵⁹

Dat neemt niet weg dat artistieke vrijheid ook in Cochin's visie grenzen had. Als voorbeeld van een excessieve en dus afkeurenswaardige *licenza* noemde hij toch weer Veronese, die de Joden immers kleepte alsof het Venetiaanse senatoren waren. Het was in de ogen van Cochin nog steeds noodzakelijk dat schilders zich binnen redelijke grenzen hielden aan de regels van *costume*, zolang zij hun kunst er maar niet op slaafse wijze aan ondergeschikt maakten. Laten we de Grieken hun tuniek geven, schreef hij, de tiara en het lange gewaad aan de Aziaten en de toga aan de Romeinen, maar laten we de vrijheid nemen tot in het oneindige op deze basisgegevens te variëren.⁶⁰

Van een vergelijkbare ambivalentie getuigde de opvatting van Algarotti. In een brief aan Mariette, waarin hij schreef dat er veel was aan te merken op de wijze waarop Veronese de anatomie van zijn figuren weergaf, liet Algarotti er aanvankelijk geen twijfel over bestaan dat hij de Franse Veronese-kritiek deelde. 'In dit zo wezenlijke onderdeel van de schilderkunst schoot Paolo werkelijk zeer tekort,' schreef hij, 'niet minder dan in de *costume* en decorum waarmee een kunstenaar het onderwerp dat hij weergeeft moet behandelen.'⁶¹ In een ander deel van dezelfde brief liet Algarotti de uiteindelijke 'balans' van zijn oordeel echter volledig doorslaan naar de visuele kwaliteiten die hij in Paolo's

⁵⁷ Michel 1987, p. 121: 'Ainsi Cochin estime qu'on doit prendre des libertés avec la vérité historique lorsque c'est nécessaire pour assurer la valeur artistique d'un tableau, l'artiste devant chercher avant tout à plaire. Il s'impose donc de faire un choix, dans la nature, dans les costumes, dans les visages, pour créer la beauté (...).'

⁵⁸ Michel 1993, p. 262 – 263

⁵⁹ Ibid., p. 120

⁶⁰ Cochin 1758 (ed. 1972), pp. (41) – (42)

⁶¹ Bettagno en Magrini 2002, p. 281 (Francesco Algarotti a Pierre-Jean Mariette, Bologna, 10 juni 1761, over het schilderij in de kerk van San Giuliano met *De marteldood van San Giuliano*): '(...) nel nudo del santo vi troverebbero molto che dire gli studiosi di notomia. In questa parte tanto essenziale della pittura fu veramente Paolo difettivo di molto, non meno che nel costume e nel decoro con cui dee trattare il pittore il soggetto che e' prende a rappresentare.

kunst bewonderde. Kwaliteiten zo groot, schreef hij, dat ‘men wel moet voorbijgaan aan de tekortkomingen en fouten die door een deskundig oog worden opgemerkt’.⁶²

Costume, de categorie die in de tweede helft van de zeventiende eeuw een zo voorname plaats in de academische kritiek had, kreeg in de opvattingen van de achttiende eeuw dus relatief minder gewicht. Auteurs als Cochin en Algarotti achtten een zekere *licenza* dan ook legitiem. Die vrijheid mocht echter niet zo ver gaan dat ze op een al te zichtbare wijze in strijd was met de juiste weergave van antieke gewoonten en gebruiken. Schoonheid werd nu belangrijker geacht dan historische correctheid, maar mocht zeker niet ten koste gaan van historische ‘waarschijnlijkheid’.

Het is overigens zeer de vraag of Mariette, aan wie de woorden van Algarotti gericht waren, op dezelfde wijze bereid was om uit bewondering voor de schoonheid in Veronese’s kunst de ‘fouten’ op het gebied van *costume* door de vingers te zien. De Franse verzamelaar liet de waarde van *convenance* nog altijd zwaarder wegen dan die van artistieke vrijheid, en zijn veroordeling van Veronese was even streng als die van de academici uit de voorafgaande eeuw.⁶³

In Italië deden zich intussen bovendien de ideeën gelden van de *Accademia dell’Arcadia*, opgericht ter bevordering van een noodzakelijk geachte literaire hervorming. De leden van de *Accademia* streefden naar herstel van idealen waarin inhoud en decorum belangrijker waren dan schoonheid en stijl.⁶⁴ Een Venetiaanse auteur wiens esthetische inzichten verwant waren aan Arcadia, maar die tegelijkertijd de schilderkunst van zijn stad en met name de kunst van Veronese met kracht verdedigde, was Anton Maria Zanetti. Ten opzichte van wat anderen schreven over de exacte naleving van *costume* toonde hij zich, zoals Nicola Ivanoff het uitdrukte, enigszins in verlegenheid gebracht. Evenals Algarotti en Cochin benadrukte hij dat Veronese’s tekortkomingen op het gebied van *costume* gecompenseerd werden door de *pittoresche bellezze*.⁶⁵

⁶² Ibid.: ‘Ma tale è la bizzarria, la nobiltà e la ricchezza delle sue composizioni, la vita che egli dà alle figure, la leggiadria del pennello, la facilità con cui sono o almeno paiono fatte le sue cose, che si debbono sorpassare quei diffetti e anche quegli errori che ravvisa nelle sue pitture un occhio addottrinato dall’arte.’

⁶³ In de *Recueil Crozat* (1729 – 1742) verwoordde Mariette zijn waardering voor Veronese op een wijze die die door Madeline Lennon als volgt werd gekarakteriseerd: ‘In Mariette’s criticism there is a tension which is heightened when he writes about Veronese. For one whose eye was trained in the Academic tradition, artistic achievement was measured by rules. Thus, when Mariette studied how Veronese used figures, costumes and architecture, despite the pleasure these gave him he had to judge severely because: *les règles si inviolables de la convenance en étoient presque toujours blessées, et le mal qui en résultoit ne pouvoit être excusé par l’avantage que l’Art en retiroit, quelque grand qu’il fut* [Recueil Crozat, p. 63]. The critic seems to have been frustrated by this dilemma posed by his response to these paintings. (...). Seeking profundity and unity, he finds genius and entertainment in colour, composition and details. In his judgement, this was not enough for true art.’ Lennon 1990, pp. 115 – 116

⁶⁴ Sohm 1991, p. 200 e.v.

⁶⁵ Ivanoff 1952-53, p. 40 : ‘Zanetti, specie dopo quel che scrissero sull’esattezza dei costumi il Caylus e l’Algarotti, si mostra un po’ imbarazzato. Ciononostante dichiara che Paolo non ha certo dipinto per gli eruditi, che l’inesattezza storica è compensata dalle pittoresche bellezze (...).’

Zijn milde oordeel sprak echter zeker niet vanzelf: keer op keer achtte Zanetti het nodig om Veronese in bescherming te nemen tegen de ‘erudiete verdedigers van *costume*’. In zijn *Della pittura veneziana* van 1771 liet hij zich nu eens spottend, dan weer geërgerd uit over de *severi uomini di lettere* die, ‘verbitterd’ over zoveel schendingen van de *costume*, hun veroordeling bleven uitspreken over het ‘ernstige delict waar Paolo zich schuldig aan had gemaakt’.⁶⁶ De kritiek op Veronese klonk blijkbaar nog luid en duidelijk, ook in het Venetië van Tiepolo.⁶⁷

De ruimte om de figuren heen

Het begrip *costume* was door Roland Fréart de Chambray gedefinieerd als een bijzondere en specifieke *convenance* voor iedere afgebeelde figuur.⁶⁸ Vergelijkbare bewoordingen werden gebruikt door Félibien, maar het ging beide auteurs zeker niet alleen om de weergave van figuren. Ook de voorwerpen, de gebouwen, de goden, de kleding en gewoonten, alles in het schilderij was in hun ogen belangrijk voor een effectieve verbeelding van de *historia*. In het hoofdstuk over *costume* van zijn *Saggio sopra la pittura* legde ook Algarotti sterk de nadruk op wat hij aanduidde als de omstandigheden (‘le circostanze’). De jonge schilder wordt aangeraden de vormen te bestuderen van tempels, basilieken, triomfbogen en andere antieke bouwwerken. Ook moet hij Klassieke reliëfs bestuderen ‘zodat hij in zijn werken de bijzondere eigenschappen kan verbeelden van de volken, de landen en de tijden, en dat noemt men *costume*’.⁶⁹

In Algarotti’s brief aan Brühl over *Het banket van Cleopatra* waren niet de figuren het belangrijkste thema. Wat Algarotti het meest benadrukte, en ook gelijk al in het begin ter sprake bracht, was de *Sito*: de plaats waar Cleopatra’s banket is voorgesteld. Daarmee beantwoordde zijn brief aan een conventie, volgens welke men in opsommingen van de elementen van *decorum* allereerst de plaats van handeling beschreef. Hénin heeft er op

Zie over de implicaties die de door Zanetti gebruikte term *pittoresco* in de achttiende eeuw had gekregen : Milani 1996

⁶⁶ Zanetti 1771, pp. 164 – 165: ‘Si guardi tuttavia ognuno dal non far suo quel grave delitto, di cui Paolo s’incolpa, per non incorrere nello sdegno degli eruditi; cioè d’aver nelle istorie malamente osservato il costume. Per questi egli non ha dipinto, e l’arte sua per essi è un nulla. Vengano dunque con noi a vedere le opere di questo Maestro, quei molti che amano le belle rappresentazioni di pittura, dove la verità, la grandezza, maneggiate da un felicissimo ingegno pomposamente trionfano: e non lasceremo di fare nel picciolo viaggio nostro sopra quell’errore di Paolo alcune non inutili osservazioni.’ Ibid., p. 171 (over Veronese’s *Convito* in S. Giorgio Maggiore): ‘...e se tante figure fossero tutte state poste in atto da ammirazione, come alcuno voluto avrebbe, sarebbe stato ciò di gran difficoltà al pittore, e generata sariasi inevitabile stucchevolezza.’ (...)’

Vgl ook *ibid.*, p.176 en p. 180.

Zie over Zanetti’s opvatting met betrekking tot ‘decorum’: Grasman 2000, pp. 115 – 117 en pp. 123 - 125.

⁶⁷ Vgl. Grasman 2000, p. 118. Zie over het belang dat door Gherardi, Zanotti en Algarotti werd gehecht aan ‘decorum’, ‘costume’ en historische accuratesse: Gotttang 1999, pp. 131 - 154

⁶⁸ Fréart de Chambray 1662, p. 54

⁶⁹ Algarotti 1756 (ed. 1969), p. 374

gewezen dat de Franse *conférenciers* in hun beschrijvingen van schilderijen een zelfde volgorde aanhiielden. Zo benadrukten zowel Le Brun als Bourdon dat de aard van de weergegeven plaats het eerste was dat bestudeerd moest worden.⁷⁰

Het verbeelden van een verhaal impliceert de uitbeelding van een handeling en handeling veronderstelt een plaats van handeling, een ruimte. De verbeelding van ruimte en volume is dan ook onlosmakelijk verbonden met de geschiedenis van de verhalende schilderkunst.⁷¹

In de kunstliteratuur werd de ruimte om de figuren heen gewoonlijk aangeduid als *campo*, een term die betrekking kon hebben op alles wat is voorgesteld in de achtergrond, inclusief architectuurdecor.⁷² Zo schreven Zanetti en Algarotti over de mooie *campi di architettura* in schilderijen van Veronese.⁷³ Maar die achtergrond of *campo* gold in de loop van de geschiedenis zeker niet altijd als een belangrijk onderdeel van het schilderij. In de Renaissance ging men ervan uit dat de aandacht van de beschouwer vooral gericht was op de figuren in de voorgrond, en het was de functie van de achtergronden om die figuren goed te laten uitkomen. Jeroen Stumpel heeft gewezen op het feit dat in de Italiaanse kunstliteratuur van de vijftiende en zestiende eeuw relatief weinig belang werd gehecht aan de ruimte buiten de figuren. Hij citeerde onder meer een bewaard gebleven contract voor Pinturicchio waarin werd bepaald dat landschappen en luchten geschilderd moesten worden in de ‘lege’ stukken, *nel vacuo delli quadri*, ofwel ‘in de *campi* van de figuren’. *Campo* werd gezien als de op te vullen leegte tussen de figuren, maar alleen de figuren vormden de *historia*.⁷⁴

De relatief irrelevante ‘leegte’ tussen de figuren werd in dezelfde periode echter getransformeerd tot een diepe fictieve ruimte, waarin talrijke secundaire motieven hun plaats kregen. Norman Bryson heeft dat proces op de volgende wijze beschreven: ‘The technical development of Renaissance painting will take place largely in this ‘unmotivated’ region of semantic inessentiality, as the painters learn to marshall more and more data on their canvases, information which, because claimed by no textual function, and offered without ulterior motive, acquires the character of *innocence*.’⁷⁵ Een meer genuanceerde visie werd later geformuleerd door John Shearman, die benadrukte dat het ruimtelijk realisme wel degelijk vanaf het begin een intrinsiek element was van de betekenis van schilderijen, en dus zeker niet als irrelevant kan worden beschouwd.⁷⁶

⁷⁰ Hénin 2003, p. 449

⁷¹ Kemp 1996, p. 9

⁷² Baldinucci (1681) definieerde *campo* als ‘spazio, che circoscrive tutte l’estremità della cosa dipinta’.

⁷³ Zanetti 1771, pp. 162 en 180; Algarotti 1755 (ed. 1969), p. 469

⁷⁴ Stumpel 1990, pp. 131 – 172; zie ook Puttfarken 2000, pp. 97 – 121

⁷⁵ Bryson 1983, p. 60

⁷⁶ Shearman 1992, p. 64 (over Masaccio’s *Trinità*): ‘The core of Masaccio’s illusion is the apparent presence of a barrel-vaulted chapel or tabernacle containing the Trinity type known as the Throne of Mercy, placed where that ought to be, on the Ark of the Covenant. [noot: Exodus xxv ff., xxxvii ff., and II Kings vi.17.] The Throne of Mercy, antetype of the Trinity, and the Ark of the Covenant, together stand in the Tabernacle of David, antetype in its turn of the Christian Church. (...). It follows that we should not read the Trinity Group alone as the subject,

Dat neemt niet weg dat de ruimte om de figuren heen, met de daar afgebeelde landschappen en architectuur, tot ver in de zeventiende eeuw gezien werd als een minder belangrijk deel van het schilderij. Het verschil blijkt onder meer uit Ridolfi's beschrijving van de door Veronese beschilderde orgeldeuren in de Venetiaanse kerk San Sebastiano. Met de correcte weergave van het perspectief, schreef Ridolfi, heeft de meester slechts duidelijk willen maken dat hij de regels kende. Regels waar anderen zozeer op zwoegen dat zij nauwelijks oog hebben voor de werkelijk belangrijke zaken. 'De architectuur moet immers alleen als ornament worden gebruikt, terwijl de belangrijkste plaats toekomt aan de figuren, want die zijn in de voorstelling van een wezenlijker belang.'⁷⁷

De hiërarchie tussen de handelende figuren en de omringende 'werelden' veranderde echter in de zeventiende-eeuwse opvatting van *costume*. De verschuiving hing wellicht samen met een groeiende nadruk die in de theaterliteratuur werd gelegd op de eenheid van plaats, een regel die in de zestiende eeuw voor het eerst was geformuleerd door Castelvetro en was afgeleid van de Aristotelische eenheid van handeling. Castelvetro eiste dat het onderwerp van een tragedie werd voorgesteld binnen de beperkte ruimte waar de handeling plaatsvond 'en nergens anders'.⁷⁸ De versterkende toevoeging 'en nergens anders' ('e non altrove') werd later letterlijk herhaald door Algarotti, in zijn beschrijving van Tiepolo's *Het banket van Cleopatra*.

Hoe radicaal de opvattingen veranderden blijkt uit de manier waarop Chambray schreef over Rafaëls *School van Athene*, het klassieke voorbeeld van monumentale architectuur in

set within a semantically irrelevant spatial frame. On the contrary, the Chapel-Tabernacle is an integral part of the image (...). It will not do to say that the spatial realism of Masaccio's images is extrinsic to their meaning – for that realism is, we should insist, *intrinsic* to a more persuasive representation of meaning before the spectator's eye, more persuasive than has been possible in any earlier style.'

Ibid., pp. 97 -98 (over Bellini's San Giobbe altaarstuk): 'the idea of spatial continuüm was never clearer than it is in the *San Giobbe Madonna* (...). The transitive, expressive potential of rational perspective allows a reinterpretation and extension of the meaning of the *conversazione* (...). Bellini's spatial realism is intrinsic to the meaning of his image in the same way, and in the same measure, as Masaccio's is.'

⁷⁷ Ridolfi 1648 (ed. 1914), pp. 308 - 309 [295] (Aan de binnenzijde van de orgeldeuren van San Sebastiano schilderde Veronese een zuilengalerij met een laag perspectivisch gezichtspunt, overeenkomend met dat van een beschouwer op de vloer van de kerk): 'E se bene i buoni Pittori per fuggir tal'hora quelle vedute noiose di prospettive hanno accostumato tener il punto elevato, per lo accomodarvi le figure, in alcuni casi però hanno ache osservato il rigore, come fece Paolo in questo luogo, per dar ad intendere, come egli ben sapeva la norma di queste benedette regole. Sopra de che alcuni belli ingegni tanto si travagliano, poco badando alle cose più importanti, dovendosi usar le Architetture per solo ornamento, col dar sempre il luogo primiero alle figure, come parte più essenziale del componimento, in modo, che non superino nella quantità e nella forza l'historia, quali osservazioni [van de regels v.h. perspectief] si devono ridurre dal saggio Artefice ad una ragionevole pratica, con la quale l'occhio resti appagato, conoscendosi l'ingegno del Pittore nello spiegamento dell'historia, non nel valersi con licentioso modo di quello, che più s'intende.' De architectuur en de *historia* zijn dus beschreven als twee aparte zaken !

⁷⁸ Castelvetro 1570 (ed. 1968), p. 60: 'Perciocche l'epopea narrando con parole sole puo raccontare una attione avvenuta in molti anni, & in diversi luoghi senza sconvenevolezza niuna presentando le parole allo' ntelletto nostro le cose distanti di luogo & di tempo, la qual cosa non puo fare la tragedia la quale conviene havere per soggetto un' attione avvenuta in picciolo spatio di luogo, & in picciolo spatio di tempo cio è in quel luogo & in quel tempo, dove & quando i rappresentatori dimorano occupati in operatione, & non altrove, ne in altro tempo.'

de schilderkunst. In zijn *Idée de la perfection de la peinture* van 1662 interpreteerde hij die architectuur als een element van grote betekenis binnen de logica van de *historia*.⁷⁹ Het gaat, schreef Chambray, om 'een van die beroemde gymnasia van Griekenland, waar de filosofen en allerlei academici hun plaats van samenkomst hadden, om zich bezig te houden met hun studies (...). Vitruvius beschrijft de vorm van die gebouwen (...). En Palladio (...) spreekt er nog duidelijker over (...). Welnu, omdat de beroemdste en nobelste die van Athene was heeft het er de schijn van dat Rafaël juist die voor ogen had (...).' ⁸⁰

De woorden van Chambray stonden in groot contrast met de beschouwing die Vasari eerder aan het zelfde fresco had gewijd, en die vrijwel uitsluitend betrekking had op de figuren. Pas aan het eind van zijn beschrijving merkte Vasari op dat Rafaël zijn werk 'verfraaide' met een 'perspectief': *Adornò ancora questa opera di una prospettiva...* ⁸¹ De geringe status die Vasari aan het architectuurdecor toekende werd door Chambray met verontwaardiging gecorrigeerd. 'Vasari', schreef hij, 'beschouwde de structuur van dit gebouw slechts als een *perspective faite à plaisir*, die geen andere functie had dan de *fond* van het schilderij te verrijken. Maar in feite is dit het voornaamste deel van de *histoire*.' ⁸²

De orde van belangrijkheid werd door Chambray dus omgedraaid. De afgebeelde architectuur beschouwde hij als het 'voornaamste deel' van de *histoire*. De *campo* van het schilderij werd niet langer gekenmerkt door wat Bryson omschreef als 'semantische irrelevantie', en de in *campo* weergegeven motieven verloren hun 'onschuld'. ⁸³

Zoals Chambray in de architectuur van de *School van Athene* het antieke gymnasium van Athene verbeeld zag, zo interpreteerde Algarotti de ruimte van Tiepolo's *Het banket van Cleopatra* als een specifieke plaats in het Egypte van de Romeinse tijd. De gebouwen, schreef Algarotti aan Brühl, vertonen de Griekse stijl zoals die naar Egypte werd gebracht door Alexander en de Ptolemeën. En: '...in twee nissen ziet men de beelden van Isis en Serapis, precies zoals ze zijn afgebeeld op de oude monumenten van dat land (...). Ze definiëren de *Sito* en maken duidelijk dat de scène zich afspeelt in Egypte, en nergens anders.' De laatste woorden verwezen naar de klassieke formulering van Castelvetro welke hierboven werd geciteerd. De motieven in de ruimte om de figuren heen hadden in Algarotti's ogen dus een uiterst belangrijke functie: zij vertegenwoordigden niets minder dan de plaats van handeling.

⁷⁹ Chambray gebruikte het begrip *costume* in een zeer brede zin, zodat het betrekking had op alle onderdelen van het schilderij. Niet Michelangelo, maar Rafaël was in zijn ogen de meester die de *costume* op voorbeeldige wijze had gerespecteerd. Vgl. Hénin 2003, p. 443

⁸⁰ Chambray 1662, pp. 108 – 109

⁸¹ Vasari 1550 (ed. 1986), pp. 616 – 617

⁸² Chambray 1662, pp. 108 – 109

⁸³ Stumpel (1990, pp. 167 – 172) beschreef deze omkering in het relatieve belang dat werd gehecht aan de figuren en aan hun plaats, door een vergelijking te maken tussen Rafaëls *School van Athene* en het daarop gebaseerde schilderij met *De twaalfjarige Jezus in de tempel* van Ingres. Terwijl Rafaël waarschijnlijk eerst de figuren ontwierp en daar pas in tweede instantie een plausibele architectuursetting bij bedacht, maakte Ingres de ruimte eerst en nodigde daarna 'als een beleefde gastheer' zijn figuren uit om plaats te nemen.

De opdracht voor ‘Het banket’

Al lange tijd bestaat het vermoeden dat de aanvankelijke opdracht voor *Het banket van Cleopatra* afkomstig was van de Engelse consul Joseph Smith, een van de belangrijkste verzamelaars en mecenasen in Venetië. Tot nu toe steunde die veronderstelling slechts op een enkele aanwijzing, het feit namelijk dat Smith al heel vroeg in het bezit was van de zogenoemde olieverschets, een klein doek met hetzelfde onderwerp, dat zich tegenwoordig in Parijs bevindt [afb. 20, GP 308a].⁸⁴

Er zijn echter, zoals hieronder zal blijken, ook andere omstandigheden die sterk in de richting van de Engelsman wijzen, en die het aannemelijk maken dat consul Smith inderdaad de oorspronkelijke opdrachtgever was.⁸⁵ Het schilderij werd pas door Algarotti aangekocht voor het hof in Dresden toen het bijna voltooid was. In vergelijking tot de kleine ‘schets’ had het grote doek een meer klassiek karakter gekregen, dat paste bij de voorname personages van het afgebeelde verhaal.⁸⁶

Anderson noemde als ‘precedenten’ van het schilderij composities van Sebastiano Mazzoni, Paolo Veronese en Giovanni Antonio Pellegrini.⁸⁷ Het klassieke architectuurdecor baseerde Tiepolo echter op een compositie die hij alleen maar gezien kan hebben in de verzameling van Smith. De consul bezat namelijk al jaren een belangrijk Veronesiaans banket, een enorm doek, het grootste van een serie van zeven Bijbelse scènes geschilderd door die andere grote imitator van Veronese: Sebastiano Ricci.⁸⁸ De zeven schilderijen hingen waarschijnlijk alle in hetzelfde vertrek op de *piano nobile* van Smith’s Venetiaanse *palazzo*. In 1742, een jaar vóór de vermoedelijke opdracht aan Tiepolo, liet Smith van de hele serie gravures maken die pas zeven jaar later in boekvorm werden uitgegeven, met beschrijvingen door Pietro Ercole Gherardi.⁸⁹ Het door Ricci geschilderde banket had evenals de banketten van Veronese een episode uit het Nieuwe Testament tot onderwerp:

⁸⁴ Anderson 2003, p. 87: ‘Tiepolo’s earliest statement of the Banquet is the small jewel of a painting in the Musée Cognacq-Jay, Paris, which must have been finished by 1743, as it was engraved by this date. Described as a *modello*, the work is exquisitely finished in every detail, the colour structure is complex in its harmonies, and it is unlike a conventional oil sketch. The subject is conceived in a playful satiric manner, in contrast to the grand classical mode of the Melbourne picture.’ Zie ook Levey 1955, p. 202; Vivian 1971, p. 40

⁸⁵ Over het opdrachtgeverschap werd door Levey een andere hypothese voorgesteld, namelijk dat het zou gaan om de Labia, voor wie Tiepolo in diezelfde periode fresco’s schilderde met onder meer het banket van Cleopatra als onderwerp. Zie Levey 1996 (ed. 1994), p. 149

⁸⁶ Anderson (2003, p. 93) beschreef het informele karakter van het kleine doek verder als volgt: ‘Like his Venetian predecessors, Tiepolo’s banquet scene in the Parisian *modello* takes place in a loggia in a country villa in the Veneto, where eating is less formal.’ De auteur vermoedde dat Smith juist dat aspect van Tiepolo’s kunst waardeerde (ibid, p. 95): ‘Smith is known to have owned a set of Tiepolo’s *Capricci*, and this indicates that he admired the humorous satirical side of Giovanni Battista, the man who drew caricatures, and laughed at Venetian society. This would chime with an initial satirical interpretation of Pliny, suggested by the Parisian *modello*, later reversed by Algarotti and Tiepolo in the Dresden version.’

⁸⁷ Ibid, pp. 73 – 74 en p. 77

⁸⁸ Daniels 1976, cat. no. 158, fig. 141; Scarpa 2006, p. 227 cat. 236

⁸⁹ Vivian 1971, pp. 25 – 26; Vivian 1990, pp. 21 – 22; Knox 1994; Gott dang 1999, pp. 125 – 134

Maria Magdalena zalft de voeten van Christus [afb. 22].⁹⁰ De in het schilderij afgebeelde architectuur werd geschilderd door Marco Ricci, de neef van Sebastiano, zo vermeldde althans Gherardi.

Ricci's compositie wijkt op enkele belangrijke punten af van de banketten van Veronese, in het bijzonder de banketten die zijn afgebeeld onder open loggia's. In drie van Paolo's grote maaltijden bevinden de gedekte tafels met figuren zich midden tussen zuilen die een duidelijke architectonische structuur dragen.⁹¹ Die klassieke voorstellingswijze werd door Ricci gewijzigd: in zijn banket is het motief van de loggia naar de achtergrond verplaatst en ook de grote zuilen ziet men *achter* het eigenlijke banket. Hij ordende die zuilen in twee paren, een tweetal in de linkerhelft van de compositie en een tweetal in de rechterhelft. Aan de bovenrand van het schilderij zijn de zuilen afgesneden, zodat men niet weet welke structuur zij dragen of wat hun positie is in de fictieve ruimte. Op die wijze, en dat maakt Ricci's ingreep interessant, schiep hij een volledig nieuwe ruimtewerking.

De compositie van Tiepolo's *Het banket van Cleopatra* komt in grote lijnen overeen met de structuur van Ricci's schilderij. Maar er is wel een klein verschil in oriëntatie: Ricci suggereerde een gezichtspunt recht tegenover het tafereel met Christus en Maria Magdalena, aan de uiterste linkerzijde van het schilderij. De vier zuilen lijken te worden waargenomen vanuit een excentrische positie: er is sprake van een lichte mate van asymmetrie. Tussen de twee zuilen aan de rechterkant ziet men een opening, aan de linkerkant is dat niet het geval. Daar overlappen de beide zuilen elkaar. Een dergelijke spanning tussen frontaliteit en excentriciteit, tussen symmetrie en asymmetrie is ook zichtbaar in het schilderij van Tiepolo, maar dan op een andere manier.

De twee zuilenparen in Giambattista's compositie zijn op een meer symmetrische wijze gerangschikt: evenals het perspectief van de tegelvloer concentreren zij de aandacht min of meer op het midden van de voorstelling, op de parel in Cleopatra's hand. De symmetrie is echter niet helemaal exact en wordt bovendien verstoord door de excentrisch geplaatste boog van de loggia in de achtergrond. De op het centrum gerichte blik van de beschouwer wordt als het ware zijwaarts getrokken, naar het armgebaar van Cleopatra. Dit bijzondere aspect van de beeldstructuur heeft Tiepolo niet ontleend aan Ricci's schilderij, maar vermoedelijk aan een tekening van Ricci met het zelfde onderwerp, waarvan de compositie enkele subtiele en tot nu toe onopgemerkt gebleven parallellen vertoont met die van het doek in Melbourne.

⁹⁰ Scarpa (2006, p. 227, cat. 236) benadrukte het Veronesiaanse karakter van Ricci's schilderij: 'L'ispirazione veronesiana pervade tutta la composizione (...), dalla scelta di collocare, spostate a sinistra, le figure di Cristo e della Maddalena, memore della cena di Paolo della Pinacoteca di Brera a Milano, alla positura della stessa Maddalena, analoga a quella del maestro alla Galleria Sabauda a Torino; quella di Giuda – che si alza in piedi di scatto sulla destra – certamente si rifà a quella analoga nell'esemplare veronesiano ora a Versailles, da cui è ripreso anche lo spunto per il mendicante e il cane in primo piano all'estrema destra (...).'

⁹¹ De ruimtewerking in Veronese's *Cene* werd geheel bepaald door gefingeerde openingen in grandioze architectuur die geen binnenruimte, maar buitenruimte suggereert. Vgl. Marinelli 1974, pp. 357 – 358.

De tekening bevindt zich tegenwoordig in de *Royal Library* van Windsor, en stelt evenals het schilderij een banket voor met Maria Magdalena die Christus' voeten zalft [afb. 21].⁹² Opnieuw zijn de vier grote zuilen in twee paren gerangschikt en aan de bovenzijde afgesneden, hun ordening vertoont nu een zelfde bijna-symmetrie als de zuilen in *Het banket van Cleopatra*. Zowel op de tekening als in de compositie van Tiepolo zijn de twee zuilen aan de rechterzijde net iets dichterbij het centrum van de compositie geplaatst dan de twee aan de linkerzijde. In beide voorstellingen wordt die toch al onzekere symmetrie verder verstoord door de loggia in de achtergrond. Ricci liet boven de loggia een cirkelvormig bouwlichaam oprijzen dat net zo excentrisch is geplaatst als de arcade in de loggia van *Het banket*, en op vergelijkbare wijze de aandacht naar die zijde van de compositie leidt waar de handeling is weergegeven. Het centrum van de beide composities wordt tenslotte op eveneens vergelijkbare wijze gemarkeerd door een antieke vaas, die geheel in de voorgrond is geplaatst.

Tiepolo lijkt de compositie van *Het banket* dus niet alleen op Ricci's schilderij te hebben gebaseerd, maar ook op elementen van de getekende voorstelling. De tekening maakte deel uit van een collectie bladen van Sebastiano en Marco Ricci die door Smith in een tweetal albums werd bewaard. De consul heeft het album met dit speciale blad blijkbaar op een goede dag voor de schilder geopend.⁹³ Het lijkt zeer aannemelijk dat Smith kort na het jaar 1740 besloten heeft om van zijn grote, inmiddels meer dan tien jaar oude Veronesiaanse banket een nieuwe versie te laten schilderen, een versie met eveneens aanzienlijke afmetingen.⁹⁴ Na de dood van Sebastiano Ricci lag het, gezien Giambattista's faam als imitator van Paolo, voor de hand dat hij Tiepolo vroeg voor die taak.

De versie van Ricci moest in twee belangrijke opzichten worden gewijzigd. Ten eerste werd het Bijbelse onderwerp nu vervangen door een meer passend verhaal: dat van Marcus Antonius en Cleopatra.⁹⁵ Maar Smith koos ook voor een andere, wellicht nog belangrijker vernieuwing. In vergelijking met het schilderij van Sebastiano Ricci legde Tiepolo namelijk een veel grotere nadruk op het klassieke karakter van de weergegeven architectuur. Haskell heeft ooit opgemerkt dat *Het banket van Cleopatra* waarschijnlijk het meest klassieke schilderij is dat sinds de zestiende eeuw in Venetië werd geproduceerd.⁹⁶

⁹² Vivian 1990, pp. 68 – 69, cat. no.6

⁹³ In dezelfde periode tekende Tiepolo een aantal schetsen naar Ricci's *De aanbidding der koningen*, toen eveneens in het bezit van Smith. Knox 1994, p. 24

⁹⁴ Juist in die jaren liet Smith zijn palazzo, dat in 1741 pas volledig zijn eigendom was geworden, grondig verbouwen. De oude *portego* waar Ricci's doeken waarschijnlijk bij elkaar hadden gehangen maakte nu plaats voor een aantal kleinere vertrekken. De serie schilderijen werd vermoedelijk opgedeeld en in verschillende ruimten ondergebracht. Zie: Knox 1994

⁹⁵ De vraag waarom Smith eerder van Ricci voor zijn privépaleis een schilderij op deze grote schaal met een religieus thema zou hebben besteld werd aan de orde gesteld door Knox, zonder echter een geheel overtuigende verklaring op te leveren. Knox 1994, pp. 23 -24

⁹⁶ Haskell 1958, p. 213. Het klassieke karakter van de voorstelling kan overigens niet worden toegeschreven aan veranderingen die zouden zijn aangebracht op verzoek van Algarotti. Zie Anderson 2003, p. 119: 'During the

Die klassieke kwaliteit is in de eerste plaats een eigenschap van de setting, waarvan de voorname stijl niet alleen herinnert aan sommige motieven van Veronese maar ook en vooral aan de grote Renaissance-architectuur van Sansovino en Palladio.

In 1744, het jaar waarin Tiepolo aan *Het banket* werkte, begon Antonio Canaletto voor Smith een serie van dertien doeken met als onderwerp de beroemde bouwwerken van Palladio en andere zestiende-eeuwse architecten.⁹⁷ In diezelfde jaren ontwierp Antonio Visentini een nieuwe Palladiaanse gevel voor het zojuist door Smith gekochte *palazzo Balbi* aan het Canal Grande.⁹⁸ Niet veel later, in 1746, kreeg Visentini samen met Francesco Zuccarelli de opdracht een aantal eveneens Palladiaanse Engelse landhuizen te schilderen, voorgesteld op imaginaire plaatsen. In datzelfde jaar liet Smith nieuwe edities uitgeven van de boeken van Palladio en Inigo Jones.⁹⁹ Met andere woorden, de klassieke architectuur die Tiepolo verbeeldde in *Het banket* paste in een programma van opdrachten dat Smith vanaf de vroege jaren veertig door verschillende kunstenaars ten uitvoer liet brengen.¹⁰⁰

Visentini en Canaletto schilderden voor Smith ofwel bestaande bouwwerken op imaginaire plaatsen of, omgekeerd, imaginaire architectuurcombinaties op bestaande plaatsen. De voorgestelde locaties bestonden niet werkelijk, maar zouden kunnen bestaan, evenals de architectuur in Tiepolo's *Het banket van Cleopatra*. Ook het door Tiepolo verbeelde paleis bestond niet echt, maar was slechts de plaats van handeling van een verhaal. Algarotti beschreef die plaats in zijn brief aan graaf Brühl als een *Nobile Loggia* met klassieke architectuur in de achtergrond.¹⁰¹ De architectuur, schreef hij, is niet slechts een idee of fantasie zoals de meeste schilders verbeelden, maar is 'geheel volgens de regels en zou werkelijk gebouwd kunnen worden.'¹⁰²

conservation in 2002 the Melbourne painting was X-rayed, but showed few changes in the course of execution. Algarotti just accepted the painting as Tiepolo had prepared it. The interpretation was no longer a satirical one, but a grand classical statement appropriate to an Augustan ruler.'

⁹⁷ Haskell 1980, pp. 307 - 308

⁹⁸ Vivian 1990, p. 16

⁹⁹ Zie hierover ook: Barcham 1977, pp. 147 - 156

¹⁰⁰ Vivian 1971, pp. 123 - 138

¹⁰¹ De architectuur in *Het banket van Cleopatra* is waarschijnlijk niet geschilderd door Mengozzi Colonna, zoals lange tijd werd gedacht, maar door Tiepolo zelf. Zie Anderson 2003, p. 34: '(...) the architecture is not complex enough for Mengozzi, and cleaning has revealed a vibrant touch in the rendering of marble and architectural detail and subtle shifts in colour in the stone that suggest Tiepolo may have painted the architecture alone.'

¹⁰² In zijn *Saggio sopra l'opera in musica* bekritiseerde Algarotti de fictieve architectuur van Andrea Pozzo omdat die niet was weergegeven *secondo le buone regole*: Algarotti 1755 (ed.1969), p. 467

Incantesimo

De manier waarop de plaats van handeling in *Het banket van Cleopatra* herkenbaar is gemaakt als een plaats in Egypte, onder meer door de weergave van beelden van Isis en Serapis, was zeker niet nieuw. Tiepolo continueerde een conventie die terugging op de door Plinius vertelde anekdote van Nealces: de antieke kunstenaar schilderde een krokodil om duidelijk te maken dat de door hem afgebeelde rivier de Nijl was. In de zestiende-eeuwse theaterliteratuur werd de noodzaak van herkenbaarheid van de plaats van handeling benadrukt door Ingegneri, en in de eeuw daarna door D'Aubignac. Ingegneri stelde dat een tragedie die zich in Rome afspeelt in de achtergrond een afbeelding van het Capitool moet hebben, en voor de uitvoering van *Edipo Re* in het *Teatro Olimpico* schreef hij een decor voor met de burcht van Thebe.¹⁰³

Met betrekking tot de schilderkunst werd het begrip *Sito scenico* in 1620 geïntroduceerd door Giulio Mancini. In *Considerazioni sulla pittura* schreef Mancini dat de schilder de plaats van de *historia* op een zodanige manier moet weergeven, dat die plaats door een paar karakteristieke details onmiddellijk herkenbaar is. Mochten dergelijke details niet voorhanden zijn, schreef Mancini, dan is het toegestaan de *sito* zelf, of de tijd te veranderen. Bijvoorbeeld de locatie waar de val van Simon Magus plaatsvond mag men uitbreiden met de zuil van Trajanus, om zo duidelijk te maken dat het om Rome gaat, hoewel de zuil er in de tijd waarin het verhaal zich afspeelde nog niet stond.¹⁰⁴ Deze vrijheid om ter wille van de leesbaarheid af te wijken van de historische waarheid werd halverwege de achttiende eeuw in Venetië nog omstandig verdedigd door Pietro Ercole Gherardi, in zijn beschrijving van de schilderijen die Joseph Smith bezat van Sebastiano Ricci.¹⁰⁵

Niet zozeer historische correctheid was dus van belang, als wel narratieve duidelijkheid. De afgebeelde bijzonderheden, de zuil van Trajanus (of, in Tiepolo's *Banket van Cleopatra*, de beelden van Isis en Serapis) waren niet meer dan tekens die verwezen naar de plaats van

¹⁰³ Na de dood van Angelo Ingegneri werden de perspectieven van Scamozzi gerealiseerd, in de vorm van zeven straten, een verwijzing naar de zeven poorten van Thebe, maar in feite een geïdealiseerd gezicht op Vicenza. Een dergelijke discrepantie tussen de theorie en de praktijk van het *decorum* deed zich dikwijls voor, zowel in het theater als in de schilderkunst. Hénin, pp. 445 - 446

¹⁰⁴ Mancini 1620 (ed. 1956), pp. 118 – 119: 'Dopo del quale [dopo il sito delle figure] si deve considerare il sito scenico, cioè il luogo dove fu quella tal attione et historia, come, per esempio, la caduta di Simon Mago che fu presso il teatro di Marcello (...). Questo sito si deve in pittura talmente rappresentare che subito sia riconosciuto per qualche particolarità contrassegnata, e, se non vi fosse, è lecito d'ampliar il sito e ancor mutar il tempo, come, per esempio, per descriver bene la caduta di Simon Mago che fu nel [p. 119] luogo detto dove, fuor del teatro, non vi è cosa più particolare, sarà lecito, per far conoscere Roma, d'ampliar questo sito e porvi la colonna Traiana, ancorchè non sia potuta esser vista, anzi posporre il tempo, poichè questa colonna fu eretta doppo quest'attione più di cento anni. Questa tal licenza per far riconoscer i lor siti l'han presa molti valent'huomini.'

¹⁰⁵ Gott dang 1999, pp. 129 - 131

handeling. In vergelijkbare termen formuleerde Cochin later ook de functie van *costume*: ‘We weten niet veel over de antieken, maar het is voldoende om enkele karakteristieke bijzonderheden te kennen die ons helpen de plaats van de scène, de betreffende natie en als het kan ook de belangrijkste personages te onderscheiden.’¹⁰⁶

Herkenbaarheid was echter geen doel op zichzelf. In de theaterliteratuur was al eerder, door Buonamici in de zestiende en D’Aubignac in de zeventiende eeuw, een opvatting geformuleerd die wordt omschreven als de theorie van het ‘teken’. Wat men in het theater ziet, benadrukten zij, verwijst naar wat men *niet* ziet. Men ziet personages die andere personages voorstellen, men ziet plaatsen die andere plaatsen voorstellen.¹⁰⁷ Het waren juist die ‘andere’ plaatsen, de plaatsen dus die men niet ziet, waar men zich een voorstelling van moest maken. Algarotti betoogde later dat de theaterbezoeker, maar ook de beschouwer van een schilderij, als het ware naar die denkbeeldige plaatsen toe werd getoverd.

Algarotti keek naar de in schilderijen afgebeelde architectuur alsof het ging om het decor van een opera. Meer dan welk ander element ook, schreef hij in de *Saggio sopra l’opera in musica*, trekken de decors van de opera op gebiedende wijze de ogen naar zich toe: ‘Le scene prima di qualunque altra cosa nell’opera attraggono imperiosamente gli occhi...’¹⁰⁸ Schilderijen en theaterdecors, zo was zijn overtuiging, moeten doen geloven dat men als het ware aanwezig is op de plaats van handeling.¹⁰⁹ In een brief aan Mariette beschreef Algarotti de eigenaardige aantrekkingskracht die de *campi di architettura* in de kunst van Veronese op hem uitoefenden: ‘Wat Paolo boven andere schilders heeft, is dat ieder om zo te zeggen zijn schilderijen zou willen binnengaan, er in zou willen rondlopen en zien wat aan het oog verborgen bleef. Die ruime plaatsen, die grandioze en rijke achtergronden met de best begrepen bouwwerken die men zich kan voorstellen, nodigen werkelijk uit en roepen de beschouwers met een zoete magie naar zich toe.’¹¹⁰

Het idee van een imaginaire aanwezigheid van de beschouwer *in* de voorstelling werd ook door tijdgenoten van Algarotti verwoord. In zijn *Traité de perspective* van 1701 schreef Bernard Lamy: ‘Een schilderij is de representatie van een handeling waarbij men de aanwezigheid veronderstelt van degene die het schilderij aanschouwt. Hij moet niets zien

¹⁰⁶ Cochin 1757 (ed. 1972, p. 31)

¹⁰⁷ Zie hierover Hénin 2003, pp. 260 - 268

¹⁰⁸ Algarotti 1755 (ed. 1969), p. 464

¹⁰⁹ Algarotti 1756 (ed. 1969), p. 374

¹¹⁰ Brief van Francesco Algarotti aan Pierre-Jean Mariette, Bologna, 10 juni 1761: ‘Quello che ha Paolo sopra gli altri pittori è che ognuno vorrebbe entrare, per così dire, dentro a’ suoi quadri, potervi camminar dentro, vedervi quelle parti che rimangono nascoste all’occhio. Quegli ariosi suoi siti, que’grandiosi e ricchi suoi campi con le meglio intese fabbriche che uno possa immaginare, invitano veramente e con dolce magia chiamano a sè i riguardanti. Anche da questo lato egli è inimitabile.’ Bettagno en Magrini 2002, p. 281

dat die aanwezigheid ontkent (...).'¹¹¹ In de formulering van Lamy ging het nog om een functie van het schilderij zelf, maar later in de eeuw circuleerden in Parijs manuscripten met de Salonkritieken van Diderot, waarin voor het eerst op zeer uitvoerige wijze de respons van een beschouwer werd beschreven. Diderot kon zich in schilderijen verliezen met een overgave die hij aanduidde als *rêverie*, dromen. Net als Algarotti werd hij getroffen door wat hij de 'magie' van het kunstwerk noemde. Die magie kon zo sterk zijn dat hij, vergetend waar hij was, zich in de ruimte van het schilderij waande. Sommige voorstellingen beschreef Diderot inderdaad van binnen uit, alsof hij zich er fysiek in had verplaatst, en hij verleide de lezer ertoe het zelfde te doen.¹¹²

De aard van dergelijke 'verplaatsingen' is tegenwoordig minder eenvoudig te doorgronden dan op het eerste gezicht misschien lijkt. Wat het precies was waardoor bijvoorbeeld Algarotti als het ware in de schilderijen van Veronese naar binnen werd gezogen, is niet zonder meer duidelijk.¹¹³ Perspectivisch kenmerken Paolo's voorstellingen zich juist dikwijls door bijzonder weinig diepte. Grote architectuurschermen blokkeren eventuele vergezichten, meervoudige gezichtspunten verhinderen dat de beschouwer zich in de fictieve ruimten kan oriënteren. Voorgonden, middenpartijen en achtergronden overlappen elkaar abrupt, zonder graduele overgangen. Het perspectief, zo merkte Daniel Arasse zeer terecht op, construeert bij Veronese geen diepte die fictief *parcourable* is. En toch schreef Algarotti dat hij in die fictieve plaatsen zou willen 'rondlopen'.¹¹⁴

Sommige elementen van die tegenstrijdige ruimtestructuur zijn overigens precies zo te zien in Tiepolo's *Het banket van Cleopatra*. Ook in dat schilderij neemt men een diepte waar die als het ware is samengedrukt. Hoe ver de elkaar overlappende figuren en architectuurmotieven ook naar de achtergrond wijken, zij blijven toch merkwaardig dicht bij het oog van de beschouwer. Cleopatra zelf wordt door het perspectief van de tegelvloer diep in de fictieve ruimte geplaatst, maar bevindt zich tegelijk nog vóór de vier grote zuilen in de voorgrond. Op verschillende niveaus is een suggestie van verte gecreëerd die

¹¹¹ Lamy 1701, pp. 118 – 120

¹¹² Vgl. Marshall 1988, pp. 128 – 129. De auteur betoogt dat de imaginaire 'transfer' van lezers of kijkers naar de scène van de fictie een aspect was van de *transports of sympathy*. Diderot beschrijft ficties van wandelingen en *reveries* die maken dat de beschouwer bijna ongemerkt de geschilderde scènes (gewoonlijk landschappen) in en uit gaat. De ervaring van het vergeten van het theater zou in het verlengde geplaatst kunnen worden van het vergeten dat Diderot dramatiseert in deze pastorale ficties van beschouwen. Zie ook: Fried 1980, pp. 118 e.v. en Tavernier 1984, p. 160

¹¹³ Zie hierover ook Gott dang 1999, pp. 143 - 144

¹¹⁴ Arasse 1999, p. 332. Zie over de traditie van friesvormig architectuurschermen met meerdere oogpunten als theaterdecor : Kernodle 1944, pp.188 – 191; zie over Veronese's gebruik van lage vluchtpunten, waardoor het zichtbare pavimento onmiddellijk verkort wordt en een indruk van meetbare diepte wordt vermeden, alsmede de verklaring hiervoor in de analogie met theaterscènes: : Marinelli 1974, pp. 305 – 306; zie over Veronese's kleurgebruik zonder *chiaroscuro*, de uitsluiting van zwart en de licht gehouden schaduwen, die alle kleurzones op elkaar laat reageren in een zelfde vlak, waarmee een andere mogelijkheid tot weergave van een diepe ruimte is uitgeschakeld: *ibid.*, p. 307; zie over de tegenstelling tussen de Serliaanse en Palladiaanse scène, en over Serlio's vluchtlijn in plaats van vluchtpunt: Hénin 2003, pp. 223 – 224, p.233 en p.239; zie over Veronese's afwijzing van de Albertiaanse perspectief: *ibid.*, pp. 228 – 231, p.238 en p. 370 noot 126.

tegelijktijd weer wordt tenietgedaan. De gesuggereerde ruimte kenmerkt zich door een ‘betoverende’ ongrijpbaarheid.¹¹⁵

Het was dan ook niet zozeer perspectivische illusie waar Algarotti op doelde met zijn opmerking over de ‘magie’ van de door Veronese verbeelde plaatsen.¹¹⁶ Illusionisme werd al lang niet meer beschouwd als een effectief en gepast schilderkunstig instrument. Jean Baptiste Du Bos, een van de grondleggers van de achttiende-eeuwse kunstkritiek in Frankrijk en de eerste theoreticus die niet alleen over de structuur van kunstwerken schreef maar ook over hun uitwerking op de beschouwer, achtte illusie volkomen irrelevant.¹¹⁷ De beschouwer blijft zich er immers altijd van bewust dat het slechts kunst is waar hij naar kijkt. ‘Er worden veel verhalen verteld’, schreef Du Bos, zinspelend op Plinius’ klassieke verhaal over Zeuxis en Parrhasios, ‘over dieren, kinderen en zelfs volwassen personen die zich door schilderijen lieten overrompelen, zozeer zelfs dat zij de schilderijen aanzagen voor de objecten waarvan het slechts imitaties waren.’¹¹⁸ Hij voegde eraan toe dat hij zulke verhalen best wilde geloven, maar dat zij alleen bewijzen dat illusie ons soms kan misleiden, niet dat illusie de bron is van het genoegen dat wij aan een kunstwerk beleven.

De woorden van Du Bos golden niet alleen de schilderkunst, maar ook het theater, met betrekking waartoe een vergelijkbaar inzicht al in de zestiende eeuw geformuleerd was door Buonamici. Ook Buonamici stelde vast dat de theaterbezoeker zich niet laat misleiden door wat hij ziet. Alleen de vrome vrouwen op Goede Vrijdag, schreef hij, geloven dat zij echt de gekruisigde zien, maar ‘wij’ weten heel goed dat we in het theater zijn.¹¹⁹

¹¹⁵ Vgl. Anderson 2003, p. 201: ‘(...) the overall perspectival arrangement was constructed to allow a number of scenographic devices rather than create a fully integrated, rationally constructed spatial composition. (...). Radiography reveals that the one area of consequence that was altered as the painting progressed was the pushing back of the architecture which began by imposing on the passage of sky between the columns (...). Tiepolo’s decision to create an uninterrupted column of daylight and air above the table allowed the viewer full concentration on the drama of the scene through the crucial central section of the painting (...).’ Interessant is in dit verband een vergelijking met de virtuele ruimte in Canaletto’s *vedute*, zie Corboz 1985, pp.155 – 170

¹¹⁶ Tot nu toe werd aangenomen dat Algarotti’s opmerking over het ‘binnengaan’ in het schilderij wel degelijk een effect van ruimtelijke illusie betrof. Zie bijvoorbeeld Gottdang 1999, p. 226 en pp. 143 – 144

¹¹⁷ Het boek van Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), markeerde het begin van een achttiende-eeuwse opvatting waarin de zintuiglijke ervaring van de beschouwer het belangrijkste criterium werd voor het oordeel over kunst. Later in de eeuw schreef Diderot zijn Salonkritieken vanuit een subjectiviteit die voor het eerst door Du Bos onder woorden was gebracht. Er is geen reden om aan te nemen dat het boek in Venetië onbekend zou zijn gebleven: de eerste Franse uitgave vond plaats tijdens het verblijf van de Venetiaanse schrijver en intellectueel Antonio Conti in Parijs. Conti onderhield een uitgebreide briefwisseling met Algarotti en er zijn aanwijzingen dat laatstgenoemde de inhoud van de *Réflexions* kende. Zie Lombard 1913, pp. 202 – 210, p. 225 en pp. 346 – 350, Fubini 1965 en Puggioni 1999 p. 381.

¹¹⁸ Du Bos 1719 (ed. 1993), p. 146: ‘Les tableaux plaisent, quoiqu’on ait présent à l’esprit qu’ils ne sont qu’une toile sur laquelle on a placé des couleurs avec art’. Het zelfde gold in Du Bos’ visie voor het theater: ‘Nous arrivons au théâtre préparés à voir ce que nous y voyons; et nous y avons encore perpétuellement cent choses sous les yeux, lesquelles d’instant en instant nous font souvenir du lieu où nous sommes, et de ce que nous sommes. Le spectateur y conserve donc son bon sens, malgré l’émotion plus vive.’

¹¹⁹ Zie hierover Hénin 2003, pp. 260 – 268

In de achttiende eeuw werd zelfs de onmogelijkheid van een volledige illusie ter sprake gebracht, en wel door Cochin. Deze auteur breidde zijn beschouwing over het thema uit met een interessante toevoeging. Er bestaat, schreef Cochin, een ‘tweede graad van zogenaamde illusie’ (*illusion improprement dite*), die eigenlijk een van de belangrijkste doelen is van de schilderkunst. Het schilderij toont weliswaar geen illusie van de ‘waarheid’, maar kan zo goed geschilderd zijn dat het *herinnert* aan de waarheid. De ‘tweede graad van zogenaamde illusie’ was een fenomeen van heel andere orde dan ‘illusie’ in de zin van zinsbegoocheling. Zij doet zich immers ook voor in de kleinste schilderijen, waarvan alleen al de geringe afmetingen verraden dat het slechts om een kunstwerk gaat.¹²⁰

Nu waren schilderijen waarin de figuren veel kleiner dan levensgroot waren weergegeven meestal ezelschilderijen met een lijst er omheen. Het ging om de *tableau*, het type kunstwerk waarover Diderot schreef en waarvoor Algarotti een voorkeur had.¹²¹ In veel opzichten is de *tableau* inderdaad het tegenovergestelde van schilderkunstig illusionisme. De beschouwer wordt er niet door omringd en hij wordt er zintuiglijk niet in ondergedompeld. In plaats van continuïteit tussen werkelijkheid en fictie is er een zichtbare scheiding: de lijst. Lamy merkte over de kleine *tableau* op: ‘Weliswaar is ieder schilderij een imitatie, maar een klein schilderij is de imitatie van de imitatie. Een klein schilderij kan niet dezelfde indruk maken op de zintuigen, maar kan dat wel op de geest. De geest wordt ‘betoverd’ door de slimheid (*adresse*) van de schilder.’¹²² Met het voorbeeld van de kleine *tableau* werd een principe duidelijk gemaakt dat voor grotere schilderijen ook van toepassing kon zijn. Wat door Lamy werd omschreven als een ‘betovering’ van de geest (*charme*) noemde Algarotti ‘magie’. Magie en betovering lijken de plaats te hebben ingenomen van illusie.

In de *Saggio sopra la pittura* schreef Algarotti dat de schilder met de ‘magie’ van zijn kunst de beschouwer moet meevoeren (‘overbrengen’) naar de plaats van handeling, de *luogo*

¹²⁰ Cochin 1757 (ed. 1972) pp. (54) – (55) : ‘ (...) en considérant le tout, on appercevra toujours qu’on ne peut être trompé au point de ne pas voir que ce n’est qu’un tableau (...). L’illusion, prise à la rigueur, ne peut donc avoir lieu ; mais il est un second degré d’illusion improprement dite, qui est en effet une des principales fins de la peinture & celle que l’on doit toujours se proposer de remplir ; c’est que le tableau puisse rappeler si bien le vrai, par la justesse de ses formes & par la combinaison de ses tons de couleur & de ses effets à tous égards, que l’image fasse le même plaisir que si l’on voyoit la nature elle-même. Ce n’est pas une illusion véritable, puisqu’elle subsiste également dans les plus petits tableaux, dont la proportion déceit la fausseté. Mais c’est cette vérité d’imitation, dont la peinture est susceptible, même dans les tableaux d’objets nombreux & avec les distances les plus étendues.’ Zie hierover, en over Du Bos’opvatting van illusie: Tavernier 1984

¹²¹ Vgl. Algarotti’s brief van 13 februari 1751 aan Mariette (Bettagno en Magrini 2002, p. 165 no. 50): ‘La misura delle figure alla pittura la ho creduta a proposito così per i bravi disegnatori come per quelli che in tal parte non sono gran maestri. E tale inoltre ne riesce la grandezza dei quadri che in una mediocre distanza dalla tela ogni cosa vien ad esser facilmente compresa sotto una sola occhiata. Della stessa grandezza avrei voluto ancora ordinar copie di quadri antichi (...). La *Scuola d’Atene* per esempio o l’*Aurora* di Guido al Battoni, (...), la *Famiglia di Dario dinanzi ad Alessandro* della casa Pisani al Tiepolo (...).’

¹²² Lamy 1701, pp. 118 – 120

dell'azione.¹²³ Soms gebruikte Algarotti in plaats van 'magie' een andere term: *incantesimo*, evenals het Franse *charme* te vertalen als 'betovering'. Als in betovering laat de beschouwer (of de theaterbezoeker) zich meevoeren.¹²⁴ Hij wordt letterlijk 'overgebracht' (*trasferito*) naar verre, imaginaire plaatsen: 'naar Egypte of Griekenland, naar Troje of Mexico, naar de Elysische velden of de Olympus.'¹²⁵ De verwijzingen naar het oude Egypte in Tiepolo's *Het banket van Cleopatra*, welke door sommige twintigste-eeuwse auteurs werden aangezien voor onbelangrijke en nogal pedante details, komen nu in een ander licht te staan. De beelden van Isis en Serapis waren niet slechts een 'lippendienst' aan historische accuratesse, zoals Haskell dacht. Eruditie en *costume*, zo benadrukte Algarotti in zijn brief aan Brühl, waren geen *sofisteria de dotti*. Integendeel, zij versterkten op subtiele wijze de magie van de weergegeven plaats: zij verleenden de voorstelling een aantrekkelijke bekoorlijkheid, ofwel *grazia* en *venustà*.¹²⁶

Algarotti's opmerking dat *grazia* en *venustà* het resultaat zouden zijn van *costume* doet denken aan de manier waarop Dufresnoy in zijn leerdicht *De Arte Graphica* een opsomming van elementen van decorum liet culmineren in *venustas*: 'Laat de plaats passend zijn, en de kleding; laat de gewoonten (*ritus*) en de decorum gerespecteerd worden: laat er adel (*nobilitas*) zijn en de bekoring van *venustas*.'¹²⁷ De term *venustà* verwees naar wat eerder door Ludovico Dolce was omschreven als *quel non so che*, een kwaliteit 'waar de geest vol van raakt, terwijl wij niet weten waar het vandaan komt dat ons zo bevalt'.¹²⁸ Aan dat niet te definiëren 'ik weet niet wat ...', werd in het begin van de achttiende eeuw groot belang gehecht. Sohm heeft hierover geschreven: '*Je ne sais quoi* is an emotional response to art: it provokes love and hate and desire; it surprises, dazzles, and enchants us.'¹²⁹

¹²³ Algarotti 1756 (ed. 1969), p. 374 en p. 376

¹²⁴ Algarotti meende dat het ontwerp van theaterdecors, in tegenstelling tot de in Venetië gebruikelijke praktijk, ruimte zou moeten laten aan de 'immaginativa dello spettatore'. Gott dang 1999, pp. 204 – 205.

¹²⁵ Algarotti 1755 (ed. 1969), p. 464

¹²⁶ Anderson (2003, pp. 131-133) wees onder meer op het feit dat Tiepolo voor het beeld van de Egyptische godheid Serapis, afgebeeld in een nis van Cleopatra's paleis en door Algarotti genoemd als bewijs van Tiepolo's eruditie, een illustratie gebruikte die hij jaren eerder in opdracht van Scipione Maffei had getekend voor diens *Verona illustrata*. De schilder kreeg de afbeelding van die godheid dus niet toegespeeld door Algarotti, maar putte als het ware uit zijn eigen archief. Dat had hij overigens al eerder gedaan, en wel kort nadat hij voor Maffei had gewerkt. Andrea Gott dang heeft gewezen op overeenkomsten tussen de koppen van antieke portretbustes op enkele illustraties uit de *Verona illustrata* en de hoofden van protagonisten in Tiepolo's vroege schilderijen voor Palazzo Dolfin (Gott dang 1999, pp. 113 – 115).

¹²⁷ Dufresnoy 1668 (ed. 2005), p. 190 en p. 192 (vers 221 – 223): 'Conueniat locus atque habitus, ritusque decusque / seruetur; sit nobilitas charitumque venustas, / (Rarum homini munus, Caelo, non Arte petendum).' Ibid, p. 297 (commentary): 'This compact summation of the doctrine of decorum seems designed to lead into a discussion of the qualities of nobility and grace, or to establish a sequence or ascending scale (...).'

¹²⁸ Dolce 1565 (ed. 1913), p. 80: 'ARETINO. (...) e questa è la venustà, che è quel non so che, che tanto suol aggradiare, così ne' pittori, come ne' poeti, in guisa che empie l'animo altrui d' infinito diletto, non sapendo da qual parte esca quello che a noi tanto piace. (...) FABRINI. Questa, che voi dite venustà, è detta dai Greci *charis*, che io esporrei sempre per grazia.'

¹²⁹ Sohm 2001, p. 194

Het ongrijpbare *Je ne sais quoi* kreeg een fundamentele en preciese betekenis in de kunsttheorie van Du Bos.¹³⁰ Het oordeel over kunst, betoogde Du Bos, voltrekt zich niet via de rede maar via *sentiment*. De beschouwer van het kunstwerk laat zich niet leiden door rationele overwegingen, noch overweldigen door zintuiglijke illusie, maar wordt emotioneel geraakt door een innerlijke voorstelling, die langzaam en pas na herhaald kijken ontstaat in de eigen verbeelding (*imagination*). Aan dat imaginaire beeld, dat door Du Bos de *idée générale* van het kunstwerk werd genoemd, geeft de ontroerde beschouwer zich volledig over.¹³¹

De mentale overgave waar Du Bos over schreef doet denken aan wat Algarotti later aanduidde als *incantesimo*, de toestand waarin men als het ware naar de plaats van handeling werd getoverd. Meer nog dan in het geval van illusie, waardoor men overrompeld kon worden, was voor mentale absorpsie of ‘betovering’ de actieve medewerking nodig van de beschouwer. In de *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* van Watelet en Levesque, die in 1792 in Parijs verscheen, wordt die medeplichtigheid van de beschouwer beschreven als onderdeel van een serie nogal tegenstrijdige ‘pacten’ of ‘conventies’. ‘De eerste conventie’ stelden de auteurs, ‘is dat degenen die hun blik op een kunstwerk richten vergeten, voor zover mogelijk en voor enkele ogenblikken, dat de geschilderde voorstelling een imitatie is. Anderzijds moet de kunstenaar die zijn werk toont, als het ware zeggen tegen degenen die ernaar kijken: als u zich laat verleiden, verlies dan absoluut niet uit het oog dat deze illusie die u verleidt het effect is van kunst; dat die illusie mijn werk is, en stelt u zich voor hoeveel inspanning en oefening nodig is om dat te bereiken. Deze wederzijdse pacten (*pacts mutuels*) zijn noodzakelijk’¹³²

Voor het tot stand komen van betovering, magie of ‘verleiding’ moest ook aan een andere voorwaarde worden voldaan, namelijk dat de beschouwer er stilzwijgend mee instemde zich zodanig voor het schilderij op te stellen dat hij de fictieve ruimte optimaal kon waarnemen. Hij moest zich eraan onderwerpen ‘zijn blikken op een bepaalde manier in te sluiten (*renfermer*) in de geschilderde ruimte ...’¹³³

¹³⁰ Lombard 1913, p. 225. Zie over Du Bos’ kunsttheorie: Fubini 1965, pp. 17 – 26; Migliorini 1966, pp. 149- 232; Tavernier 1984; Burwick 1991 p. 59; Désirat 2005

¹³¹ Du Bos 1719 (ed. 1993), p. 146: ‘Le plaisir que les tableaux & les poèmes dramatiques excellens nous peuvent faire, est même plus grand, lorsque nous les voyons pour la seconde fois, & quand il n’y a plus lieu à l’illusion. La première fois qu’on les voit, on est ébloui de leurs beautés (...). Pour vouloir parcourir tout & voir tout, nous ne voyons rien distinctement (...). Ainsi quand nous voyons une belle Tragédie, ou bien un beau tableau, pour la seconde fois, notre esprit est plus capable de s’arrêter sur les parties d’un objet qu’il a découvert & parcouru en entier. L’idée générale de l’ouvrage a pris son assiette, pour ainsi dire, dans l’imagination; car il faut qu’une telle idée y demeure quelque tems avant que d’y bien prendre sa place. Alors l’esprit se livre sans distraction à ce qui le touche.’

¹³² Watelet en Levesque 1792, I pp. 478 – 491 (CONVENTIONS)

¹³³ Ibid.

Van de beschouwer werd dus verwacht dat hij zich concentreerde op wat te zien was binnen de lijst van de *tableau*. Met zijn blik begaf hij zich als het ware *in* de fictieve ruimte, om zich daar te laten ‘verleiden’. Met het ‘insluiten’ van de blik in de gefingeerde ruimte, en het doelbewust ‘vergeten’ van de realiteit van het schilderij als imitatie, lijkt een ervaring te zijn beschreven die verwant is aan Algarotti’s verlangen om rond te wandelen in de schilderijen van Veronese, en ook aan het wegdromen van Diderot voor sommige schilderijen in de Salon.¹³⁴

Enerzijds moest de beschouwer dus bereid zijn om, voor zover mogelijk, te vergeten dat het om een imitatie ging. Anderzijds, en ook dat was één van de noodzakelijke *pacts mutuels*, mocht men niet uit het oog verliezen dat de betovering slechts het effect was van de slimheid en vaardigheid van de schilder. Hier lijkt sprake te zijn van een merkwaardige contradictie: hoe kon de beschouwer vergeten, maar tegelijkertijd niet uit oog verliezen, dat het om een kunstwerk ging?

Het zich verliezen in beelden of verhalen is, zoals ik in het eerste hoofdstuk al opmerkte, een fenomeen dat in de tegenwoordige literatuur- en filmkritiek wordt aangeduid als ‘immersie’. Een van de auteurs die over dit onderwerp schreef, Pierre Gander, noemde als een wezenlijk element hiervan concentratie, ofwel gerichte aandacht.¹³⁵ Immersieve aandacht kan gericht zijn op een tekst die men leest, een stem die vertelt, of op beelden. Het gaat, zoveel is duidelijk, om een buitengewoon grillig verschijnsel. Jonathan Crary heeft uiteengezet dat tussen aandacht en verstrooiing (*attention* en *distraction*) geen scherpe grens bestaat. Het zijn instabiele toestanden die voortdurend in elkaar overgaan.¹³⁶ In een meer recente studie wees Graham Coulter-Smith op het tegenstrijdige gegeven dat men een artistiek medium (film in dit geval) tijdens het kijken zowel kan vergeten als bewust kan waarnemen: ‘In the case of watching narrative film the informed viewer can become deeply immersed in the narrative and yet be able to instantly switch to a more critical mode of viewing that might note the use of camera movements, point of view, and ideological messages etc. (...).’¹³⁷

Natuurlijk zijn de tegenwoordige ‘informed viewer’ en de erudiete beschouwer van de achttiende eeuw niet vergelijkbaar. Maar de grenzen tussen aandacht en verstrooiing, *rêverie* en kritische afstand waren toen waarschijnlijk net zo ‘dun’ als nu. Het is dan ook niet ondenkbaar dat de door Watelet en Levesque genoemde ‘pacten’ en ‘conventies’ juist in hun tegenstrijdigheid de ervaring weerspiegelden van degenen die ‘hun blik op een

¹³⁴ In zijn bespreking van een schilderij van Hubert Robert formuleerde Diderot het zo: ‘Men vergeet zich voor dit doek. Men bevindt zich niet meer in de Salon of in een atelier, maar in een kerk, onder een gewelf (...).’ Zie voor het citaat: Fried 1980, p. 130

¹³⁵ Gander 1999, p. 5

¹³⁶ Crary 2000, pp. 72 - 79

¹³⁷ Coulter-Smith, 2006

kunstwerk richten'. Er was misschien inderdaad sprake van een beschouwer die 'ondergedompeld' kon raken in een kunstwerk, maar die tegelijkertijd in staat was er met een zekere distantie naar te kijken. Een dergelijke ambivalentie lijkt althans te worden gesuggereerd door de woorden van Du Bos, die stelde dat de theaterbezoeker en de kunstbeschouwer nooit uit het oog verliezen dat wat zij zien slechts een imitatie is, maar dat zij zich tegelijkertijd volledig 'overgeven' aan wat hen raakt.

Algarotti twijfelde er blijkbaar niet aan dat graaf Brühl precies begreep waar hij op doelde, toen hij met enthousiasme schreef over de *sito* in Tiepolo's *Het Banket van Cleopatra*. Wanneer de erudiete beschouwer van de achttiende eeuw zich geheel overleverde aan wat hem in dit schilderij raakte, en zich voor enkele ogenblikken door een '*non so che*' liet betoveren, dan verbeelde hij zich aanwezig te zijn op de plaats van handeling: een klassieke loggia in het Egypte van Alexander en de Ptolemeën, en 'nergens anders'.

5.
DE TRANSFORMATIE VAN HET
VERONESIAANSE MODEL

De tweeledige reputatie van Veronese, enerzijds die van een onovertroffen meester en anderzijds die van een schilder met ernstige tekortkomingen, had voor Tiepolo's ambitie als 'imitator van Paolo' waarschijnlijk meer consequenties dan tot nu toe werd aangenomen. Hij verhield zich anders tot Veronese dan eerdere navolgers hadden gedaan, zoals Sebastiano Ricci, die in een tijd leefde waarin de Franse kritiek op de oude Venetiaanse meester in Italië zelf nog nauwelijks werd gehoord.¹

Als het waar is dat Tiepolo's schilderij met *Het banket van Cleopatra* door erudiete tijdgenoten onder meer gewaardeerd werd omdat de weergegeven locatie perfect in overeenstemming was met het onderwerp, waardoor de kunst van Veronese niet alleen was geïmiteerd maar ook overtroffen, dan mag worden verwacht dat Tiepolo een vergelijkbare overeenstemming ook in andere schilderijen tot stand probeerde te brengen. In dit hoofdstuk zal ik twee van die werken nader beschouwen: het fresco met *De familie van Darius voor Alexander* [1744, afb. 24, GP 273] en het doek met *Het vinden van Moses* [ca. 1736, afb. 26 -27, GP 212], die beide evenals *Het banket van Cleopatra* gebaseerd zijn op composities van Veronese. De bespreking van deze werken zal zich voornamelijk concentreren op de weergegeven plaatsen en hun verhouding tot het onderwerp, maar zal zich ook richten op andere aspecten, namelijk expressie, verhaalstructuur en de relatie tussen voorgestelde verhaalmomenten en momenten van waarneming.

De familie van Darius voor Alexander

Enkele maanden na *Het banket van Cleopatra* schilderde Tiepolo een serie fresco's in de Villa Cordellina in Montecchio Maggiore, niet ver van Vicenza. Op één van de grote wanden van de *salone* verbeeldde hij *De familie van Darius voor Alexander*, een verhaal dat is overgeleverd door Quintus Curtius Rufus. De Romeinse geschiedschrijver verhaalde hoe Alexander bij de gevangen Perzische vrouwen zijn komst liet aankondigen en vervolgens hun tent binnenging, de menigte die hem begeleidde buiten latend en slechts vergezeld door Hephaistion. Van al zijn vrienden was deze Hephaistion hem veruit het meest geliefd, want zij waren samen opgevoed en deelden al hun geheimen. Hoewel hij de zelfde leeftijd had als Alexander was Hephaistion lichamelijk groter, waardoor de vrouwen dachten dat hij de koning was en hun verering niet tot Alexander maar tot hem richtten. Nadat enkele krijgsgevangen eunuchen haar hadden gewezen wie Alexander werkelijk was, wierp de moeder van Darius, Sisigambi, zich ter aarde en vroeg vergeving voor het feit dat zij de koning, die zij nooit eerder gezien had, niet herkend had. Daarop gebaarde Alexander dat zij zou opstaan, en zei haar dat zij zich niet had vergist, omdat ook Hephaistion een Alexander was.²

¹ Sohm 1990, pp. 103 – 105; Gott dang 1999, pp. 107 - 124

² Rufo 1977, III 15 - 21

Voor de verbeelding van dit verhaal over vorstelijke grootmoedigheid baseerde Tiepolo zich voor een belangrijk deel op een schilderij van Veronese met hetzelfde onderwerp (tegenwoordig in de National Gallery, Londen).³ Niet lang daarvoor had hij het doek in Venetië kunnen bestuderen, toen hij werkzaam was in Ca' Pisani waar een speciale zaal voor het beroemde schilderij was ingericht.⁴ Niet alleen nam hij een aantal concrete motieven uit Veronese's compositie over, maar hij imiteerde ook de visuele rijkdom en de kenmerkende inscenering van grote figuren op een smalle horizontale strook in de voorgrond, met een klassieke loggia in de achtergrond [afb. 23].

Christiansen heeft gewezen op een interessant verschil tussen Tiepolo's fresco en het schilderij van Veronese. 'Tiepolo', schreef hij, 'has rethought the various figures to give greater emphasis to the expressive content and more effective contrasts to the figure types (...).' Die grotere nadruk op expressie en op contrasten tussen de figuren interpreteerde hij als een kritiek op Veronese: '(...) far from being a copy after Veronese, Tiepolo's work is a sympathetic critique of him, and I cannot help but recall that in his treatise on painting Algarotti specifically praised Tiepolo for his handling of expression, noting how rare this was for a Venetian painter.'⁵

Christiansen ging niet verder op dit aspect in, en het is moeilijk te achterhalen of Tiepolo inderdaad een doelbewuste 'kritiek' leverde op Veronese. Maar expressie was inderdaad één van de onderdelen van de schilderkunst waarin Veronese buitengewoon zwak werd geacht, in tegenstelling tot de moderne schilder die om zijn weergave van expressie juist werd bewonderd: Charles Le Brun. In de *balance* kende Roger de Piles aan Paolo's expressie slechts drie van de maximaal twintig punten toe, terwijl Le Brun voor hetzelfde onderdeel zestien punten kreeg, één meer dan Poussin. Algarotti merkte in zijn *Saggio sopra la pittura* op: 'Ik weet niet of er in alle schilderijen van Veronese één enkel voorbeeld te vinden is van een welbegrepen expressie (...).'⁶ De bewondering voor Le Brun's uitbeelding van expressie werd onder meer verwoord door Félibien, in zijn beschrijving van het schilderij met de *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, dat het zelfde onderwerp had als Tiepolo's fresco in de Villa Cordellina. Het betreft een tekst die later door DuFresnoy ter lezing werd aanbevolen aan alle schilders.⁷ Het is dan ook zeker niet ondenkbaar dat Tiepolo met zijn accentuering van juist dit aspect inderdaad een bekritiseerde 'tekortkoming' van Veronese heeft willen corrigeren.

Daar komt nog iets bij. In het fresco van Tiepolo wordt de gelaatsuitdrukking van de knielende koningin, één van de meest centrale figuren dus, herhaald en versterkt door die

³ Mazza 1990 (2); Barbieri 1996, pp. 37 – 53; Schiavo 1990; Gott dang 1999, pp. 80 – 88; Krellig 2005. Zie voor een recente studie over het schilderij van Veronese: Terribile 2009

⁴ Terribile 2009, pp. 34 - 35

⁵ Christiansen 1998, p. 405 (zie ook Christiansen 1999, p. 668 en p. 684)

⁶ Algarotti 1756 (ed. 1969), p. 398 : 'In tutti i quadri di Paolo Veronese non so se si trovasse un solo esempio di una bene intesa e peregrina espressione (...)'

⁷ Zie over over dit onderwerp: Clayton 2007, p. 55

van twee andere figuren: de grijsaard achter haar en de oude vrouw die het kind vast heeft.⁸ Het is een bestudeerde uitdrukking, die sterk doet denken aan één van de gelaatsuitdrukkingen die door Le Brun werden gecodificeerd in zijn *Méthode pour apprendre à dessein les passions proposé dans une conférence sur l'expression générale et particulière*. Het gaat om de uitdrukking 'étonnement avec frayeur': een figuur met half open mond en naar beneden getrokken mondhoeken, opengesperde ogen, gefronste wenkbrauwen en verticale huidplooiën, veroorzaakt door het samentrekken van de fronspier.⁹

In het hoofdstuk over expressie van zijn *Saggio sopra la pittura* noemde Algarotti Le Brun als de auteur die had geschreven over de 'passioni d'anima', welke zich 'heimelijk manifesteren in de spieren van het gelaat', en hij merkte op dat het voor schilders nuttig was dergelijke boeken te lezen.¹⁰ Zelf schafte hij een exemplaar aan van de Italiaanse vertaling die in 1751 verscheen in Verona.¹¹ Of Tiepolo enkele jaren daarvoor al over Le Brun's boekje beschikte is niet bekend, maar is ook niet onwaarschijnlijk, want de Amsterdamse editie van 1698 was in heel Europa verspreid.

De verschuivingen die Tiepolo ten opzichte van zijn model aanbracht hadden echter niet alleen betrekking op de figuren en hun expressie. Eén van de meest in het oog springende veranderingen betrof een ander onderdeel van de voorstelling, namelijk de plaats van handeling. Veronese situeerde het verhaal in een monumentale setting van voorname, paleis-achtige architectuur, die grote overeenkomst vertoont met de architectuur in de achtergrond van Tiepolo's *Het banket van Cleopatra*. Nu was een klassiek paleis in achttiende-eeuwse ogen weliswaar een passende plaats voor de ontmoeting van Cleopatra en Marcus Antonius, maar zeker niet voor die van Alexander en de familie van Darius. De laatstgenoemde gebeurtenis speelde zich volgens de geschiedschrijver immers niet in een paleis af maar in een tent.¹²

In zijn eigen versie liet Tiepolo het majestueuze architectuurdecor van Veronese dan ook verder naar de achtergrond wijken ten gunste van een nieuw motief, dat duidelijk de plaats van handeling vertegenwoordigt. Men ziet een hoge en koninklijke tent, in de opening

⁸ Zie over de *affetti* in dit fresco ook: Gottdang 1999, pp. 170 - 171

⁹ Le Brun 1702 (ed. 1982), fig. 35. De uitdrukking van de knielende koningin, evenals vergelijkbare uitdrukkingen van figuren in andere schilderijen van Tiepolo, werden al eerder met de schema's van Le Brun in verband gebracht door Elena Sala Di Felice (1999, p. 364)

¹⁰ Algarotti 1756 (ed. 1969), pp. 395 - 396

¹¹ Kowalczyk 2003, p. 62

¹² In de ogen van zeventiende-eeuwse auteurs waren Veronese's architectuurdecors nog bijzaak. Boschini noemt de architectuur in *De familie van Darius voor Alexander* in het geheel niet, en Ridolfi evenmin (Boschini 1660, ed. 1966) p. 734; Ridolfi 1648, ed. 1914, pp. 337 - 338 [322]). Maar over de *Maaltijd in het huis van Simon* (nu in Versailles) schreef Ridolfi dat de tafel er is gesitueerd te midden van een *maestoso teatro* (Ridolfi 1648, ed. 1914, p. 315 [302]). Zie over de betekenis van de architectuurdecors in Veronese's kunst onder meer: Marinelli 1974, p. 340; Rosand 1983, pp. 170 - 171 en p. 153; Arasse 1999, p. 336 en p. 340; Hénin 2003, p. 448.

waarvan de belangrijkste personages zijn voorgesteld. Onder de voeten van die figuren gaf Tiepolo geen tegelvloer weer maar een bodem van ongeplaveide aarde. Hij koos daarmee voor een voorstellingswijze die niet terugging op Veronese, maar wel een precedent had in het fresco dat Giambattista Zelotti schilderde in de Villa Godi in Lonedo di Lugo, dat in de zelfde jaren ontstond als het schilderij van Veronese.¹³

De eerste monumentale verbeelding van het thema, die van Sodoma in de Villa Farnesina te Rome, waar men eveneens een tent in de achtergrond ziet, lijkt het model te zijn geweest voor het reeds vermelde schilderij *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* van Le Brun.¹⁴ Tiepolo kende de versie van Le Brun waarschijnlijk goed, omdat die in zijn tijd nauwelijks minder beroemd was dan het grote schilderij van Veronese. De voorstelling, die in de koninklijke manufactuur gebruikt was als voorbeeld voor tapisserieën, werd meermalen in prentvorm gereproduceerd en had de basis gelegd voor Le Brun's roem als hofschilder [afb. 25].¹⁵

Het idee van de tent als groot element in de voorgrond, zo blijkt uit de algehele vorm en uit verschillende details, ontleende Tiepolo inderdaad aan een gravure naar Le Brun's schilderij. De kwaliteiten van dat schilderij waren door Félibien in een lange beschrijving één voor één afgezet tegen de zwakheden van Veronese's *Emmaüsgangers*, dat in dezelfde zaal hing als het doek van Le Brun en het voornaamste doelwit was van de academische Veronese-kritiek.¹⁶

Het is waar dat het hergebruik van motieven uit eerdere composities, zowel van hemzelf als van anderen, voor Tiepolo een gebruikelijke werkwijze was. Aan de ontlending van een detail uit een schilderij van Le Brun zou dan ook geen speciale betekenis kunnen worden gehecht, ware het niet dat het motief van de tent op verschillende manieren sterk de aandacht op zich vestigt. Afkomstig uit een zeer beroemd en belangrijk geacht schilderij, domineert het de imitatie van een even beroemd en belangrijk model, waarvan het de compositie bovendien volledig transformeert. Het is zeker niet ondenkbaar dat zo een opvallende transformatie door tijdgenoten zou zijn opgemerkt en geassocieerd met zowel de kritiek op Veronese als de algemene bewondering voor Le Brun.

Een vergelijkbare kanttekening kan worden gemaakt met betrekking tot de uitdrukking van de gezichten. De illustraties met de schema's uit Le Brun's lezing over expressie werden in de achttiende eeuw overal veelvuldig door kunstenaars gebruikt, en het is dus opzichzelf

¹³ Muraro, Marton 1986, p. 171

¹⁴ Terribile 2009, pp. 64 - 65

¹⁵ Krellig 2005, pp. 403 – 404; Brown 1998, I p. 29 en II p. 18, fig. 5 (gravure van Gribelin). Zie ook: de gravure van Gérard Audran in de Bibliothèque Nationale te Parijs, gepubliceerd in Hénin 2003, fig. 42. Prenten naar Le Brun's *Veldslagen van Alexander* en *De tent van Darius* zijn waarschijnlijk naar Venetië gebracht door Joseph Smith, die al vroeg verschillende uit Frankrijk geïmporteerde kopieën in zijn bezit moet hebben gehad, blijkens een advertentie die hij plaatste in de *Evening Post* van 27 – 29 april 1710 (Clayton 2007, pp. 48 – 49). Ook na Smith's dood vermeldde de catalogus van de veiling van zijn bezittingen bij Christie's in 1776 nog een aantal gravures naar Le Brun's *Veldslagen* (Vivian 1971, p. 154).

¹⁶ Félibien 1689, pp. 25 - 67

niet zo bijzonder dat ook Tiepolo van een dergelijk schema gebruik zou hebben gemaakt.¹⁷ Maar juist in combinatie met het motief van de tent kreeg de eveneens aan Le Brun herinnerende gelaatsuitdrukking misschien inderdaad, zoals Christiansen vermoedde, een kritische lading. Het ging tenslotte om een imitatie van een schilderij van Veronese, de meester die bij uitstek bekend stond als zwak op het gebied van expressie. Tiepolo lijkt zijn grote Veronese-imitatie te hebben verrijkt met wat hij bij Veronese miste en wat hij vond bij Le Brun: expressie en *costume*. Op die wijze verenigde hij de sterke kanten van twee complementaire modellen: enerzijds het model van de oude meester uit de Venetiaanse school en anderzijds dat van de moderne navolger van Poussin.¹⁸

Het vermoeden bestaat dat Giambattista zich voor zijn fresco's in de Villa Cordellina heeft laten adviseren door Algarotti, al zijn daar geen concrete bewijzen voor. Er wordt zelfs verondersteld dat zijn kunst onder invloed van Algarotti's opvattingen in die periode van karakter veranderde. 'It would not be surprising', schreef Christiansen, 'to learn that Algarotti, who knew Cordellina, had something to do with the shift in the direction Tiepolo's art began to take at this time, one that eschewed Rococo vibrancy in favor of narrative clarity.'¹⁹

Maar Tiepolo's heldere vertelwijze is minder direct herleidbaar tot de aanwezigheid van Algarotti dan misschien lijkt. Een aanwijzing voor die onafhankelijkheid is een schilderij in de National Gallery of Scotland, voorstellende *Het vinden van Moses*, een doek dat evenals het fresco in de Villa Cordellina deels gebaseerd is op een compositie van Veronese.²⁰ Dit schilderij zag er in de ogen van tijdgenoten zelfs zo Veronesiaans uit dat het in 1769, dus nog tijdens het leven van Tiepolo, werd verkocht als een werk van Benedetto Caliari, de broer en navolger van Paolo Veronese.²¹

Het vinden van Mozes

In de versies van het onderwerp die ofwel aan Veronese zelf zijn toegeschreven of aan zijn atelier, ziet men een landschappelijke omgeving afgebeeld die zeker niet overeenkomt met

¹⁷ De Grazia 1996, pp. 259 – 260; Fullenwider 1989, p. 541; Montagu 1994 (1), pp. 85 – 90

¹⁸ In een ander opzicht echter verschilden de beide interpretaties van Tiepolo en Le Brun. Terwijl de Franse academici Le Brun prezen omdat men onmiddellijk ziet welke persoon (Alexander of Hephaestion) de belangrijkste is, is hier de verwisseling van de beide personages vastgelegd in de beeldcompositie. Daarmee wijkt Tiepolo in de keuze van het tijdstip af van eerdere voorbeelden. Zie Gottdang 1999, pp. 128 – 129 en Krellig 2005, p. 409

¹⁹ Christiansen 1998, pp. 405 - 406

²⁰ Robertson 1949; Griffin Hennesy 1994

²¹ Christiansen 1996, p. 127 en p.132 noot 1.

de plaats waar de handeling zich volgens het verhaal afspeelde [afb. 28].²² De figuren zijn voorgesteld onder het dichte gebladerte van zeer Europese boomgroepen en in de nabije achtergrond stroomt een smalle rivier, die eerder aan de Brenta doet denken dan aan de Nijl. De oevers zijn met elkaar verbonden door een robuuste stenen brug, en aan de overzijde is een typisch Italiaanse stad zichtbaar.

Aan het einde van zijn hoofdstuk over *costume* gaf Algarotti een voorbeeld dat direct lijkt te verwijzen naar de manier waarop het onderwerp door Veronese is verbeeld. Ook ditmaal wees Algarotti op de ruimte buiten de figuren ofwel de 'omstandigheden': 'De omstandigheden en accessoires die het vinden van Mozes in het water van de Nijl onder de ogen van de beschouwer brengen, moeten niet de oevers van een kanaal zijn met rijen populieren en grote huizen *all'italiana*. Ze moeten de oevers tonen van een grote rivier in de schaduw van groepen palmbomen, een sphinx of een god Anubis zoals men in dat land ziet, en op de achtergrond een paar piramides.'²³ Algarotti dacht hierbij waarschijnlijk aan Poussin, die het thema eveneens enkele malen had verbeeld en de plaatsen onder meer karakteriseerde met palmbomen, een obelisk en piramides, een voorstellingswijze waar met instemming over was geschreven door Du Bos.²⁴ De door Du Bos en Algarotti verdedigde opvatting werd ook zichtbaar in de overigens zeer Veronesiaanse versies die Sebastiano Ricci van het onderwerp schilderde, waar op de achtergrond inderdaad piramides en palmbomen zijn afgebeeld.²⁵

Levey heeft er op gewezen dat Giambattista afweek van de conventie om het tafereel af te beelden tegen de achtergrond van een stad.²⁶ Ook moet het onmiskenbaar noordelijke karakter van de door Veronese voorgestelde plaats in strijd zijn geweest met Tiepolo's ideeën over de ruimte van de *historia*. Meer dan Ricci had gedaan en meer dan Algarotti nodig achtte beperkte Tiepolo zich echter tot de elementen die beschreven staan in de Oudtestamentische tekst. Het mandje met Mozes, leest men in de Italiaanse vertaling van Exodus, werd gevonden aan de oever van de Nijl in een *giuncaia*, een met riet of biesen begroeide plaats. Tiepolo verbeeldde niet meer en niet minder: zijn schilderij vertoonde aan de rechterkant (een gedeelte dat in de negentiende eeuw werd afgesneden en zich tegenwoordig in een privécollectie bevindt) een landschap dat zich tot grote verte uitstrekt. De smalle stroom in de voorstelling van Veronese heeft nu plaats gemaakt voor een grote rivier. Het riviergezicht opent zich over een relatief breed deel van de compositie, tussen

²² Pignatti 1976 I, pp. 146 – 147 no. 240, 241 en 242, p. 178 no. A 63, pp. 179 – 180 no. A75, p. 189 no. A150 en A151, p. 198 no. A217, p. 210 A312; II fig. 560-569; Pignatti en Pedrocco 1991, p. 254 no. 182 en p. 255 no. 183.

²³ Algarotti 1756 (ed. 1969), p. 376 : (hoofdstuk 'Del Costume') 'Le circostanze, o sia gli accessori, che porranno sotto gli occhi la trovata di Mosè dentro alle acque del Nilo, non saranno già le rive di un canale con dei filari di pioppi, con dei casamenti all'italiana, ma bensì le sponde di un gran fiume ombrate di gruppi di palme, una sfinge o un dio Anubi che si veggia nel paese, una qualche piramide che spunti qua e là nello indietro.'

²⁴ Hénin 2003, p. 447

²⁵ Scarpa 2006, p. 605, p. 613 en p. 656

²⁶ Levey 1994, p. 80

voorggrondfiguren die aan weerszijden buiten het centrum zijn geplaatst. Op die wijze wordt de blik onweerstaanbaar naar de open ruimte togetrokken.

Dat het om de Nijl gaat is onmiddellijk duidelijk. Tiepolo kaderde het vergezicht in tussen herkenbare ‘accessoires’: aan de linkerzijde plaatste hij zoals Algarotti adviseerde enkele palmbomen, en aan de rechterzijde schilderde hij de hoog oprijzende halmen van een rietachtig oevergewas, de *giuncaia* waar de Bijbeltekst melding van maakt. Andere elementen zoals piramides, godenbeelden of een stad vermeldt de tekst niet en zijn dan ook achterwege gelaten. Tiepolo’s weergave van de plaats van handeling was dus buitengewoon essentieel, een strengheid waarin hij zelfs Algarotti overtrof. Hij schilderde *Het vinden van Mozes* al rond 1736, jaren voordat hij de Venetiaanse geleerde voor het eerst ontmoette.

Tiepolo kan voor zijn interpretatie verschillende zeventiende-eeuwse voorbeelden hebben gehad. Luca Giordano schilderde een *Mozes gevonden in het water van de Nijl* waarin alleen de oever van een rivier te zien is, met als enige attribuut een aantal grote rietachtige halmen, direct boven de nog in het water drijvende Mozes.²⁷ En Sébastien Bourdon schilderde het verhaal rond 1650 op een groot doek, dat dikwijls wordt beschouwd als zijn meesterwerk. In de achtergrond ziet men een brede rivier met aan de verre oever palmbomen en, dichtbij, een partij hoog oprijzende riethalmen.²⁸ De letterlijke verwijzing naar de bijbeltekst in Tiepolo’s *Het vinden van Mozes* beperkt zich overigens niet tot de weergegeven plaats. Ook het kind is precies afgebeeld zoals de tekst vermeldt, namelijk huilend.

De narratieve logica van de voorstelling werd door sommige twintigste-eeuwse kunsthistorici niet onderkend, of onbelangrijk geacht. Levey schreef: ‘(...) Tiepolo has even reduced the action from Veronese’s treatments of the subject, where the baby is positively presented to Pharaoh’s daughter, to a largely static effect. The narrative element is subordinated to the richest possible pageant display (...)’.²⁹ En Christiansen schreef dat het weergegeven verhaalmoment niet langer het traditionele vinden van Mozes betreft, maar de komische situatie van wat te doen met een huilende, hongerige baby. Hij vatte het schilderij op als een *capriccio* ofwel een ‘lighthaarted joke’, waarvan alleen de Bijbelse bron nog religieus was.³⁰

In feite echter hebben beide auteurs slechts een oudere interpretatie omgekeerd, een interpretatie die halverwege de twintigste eeuw verwoord werd door Robertson. Volgens deze auteur was het juist Tiepolo die een serieus historieschilderij had gemaakt naar een meer lichtvoetige versie van Veronese: ‘Veronese’s picture is a gay record of a

²⁷ Ferrari en Scavizzi 1992 I p. 292, A 252; II p. 596 fig. 332

²⁸ Thuiller 2000, pp. 314 – 315, cat. no. 170

²⁹ Levey 1986 (ed. 1994), p. 80

³⁰ Christiansen 1996, p. 132

contemporary picnic, and the subject is just an excuse for his display of finery (...). Tiepolo's intention is different.' Met name de introductie van de prominente figuur van Mirjam, die niet was afgebeeld door Veronese, werd door Robertson gezien als een indicatie van Tiepolo's meer nauwgezette oriëntatie op het Bijbelse narratief.³¹ En inderdaad, hoe speels en lichtvoetig Tiepolo het onderwerp ook benaderd mag hebben, hij bracht, anders dan Levey en Christiansen suggereerden, wel degelijk een hechte narratieve structuur aan.³²

Het centrale verhaalmoment is niet, zoals in de schilderijen van Veronese en zijn omgeving, het presenteren van de zojuist gevonden Mozes, maar het attenderen van de besluiteloze Egyptische prinses (en van de beschouwer) op de verschijning van Mirjam. Van rechts naar links is sprake van een tijdsverloop, beginnend bij het lege mandje aan het water, dat het moment van het vinden vertegenwoordigt, dan het centrale gedeelte waar de prinses en haar hofdames verwickeld zijn in een uitwisseling van gebaren, wijzende vingers en blikrichtingen, zowel naar elkaar als naar het kind en naar Mirjam, die op haar beurt met één hand op zichzelf wijst en met de andere hand naar links, in de richting van de moeder die zich buiten het kader moet bevinden, en aan wie het kind uiteindelijk zal worden toevertrouwd.³³

De afgebeelde plaats heeft dus niet alleen betekenis als plaats van handeling, maar heeft ook op een ander niveau een narratieve functie, in die zin dat er een ruimte wordt beschreven waarvan de structuur overeenkomt met achtereenvolgende verhaalmomenten. Daar komt nog iets bij: het doek zelf was, voordat het in twee stukken gesneden werd, bijzonder breed: wel bijna vijf meter. Dat had belangrijke consequenties voor de manier waarop het werd waargenomen, zoals ook werd opgemerkt door Alpers, die schreef: 'Tiepolo stretches the scene – taken as the enactment of an event – almost to the breaking-point. To take this in assumes a mobil eye, not a fixed one.'³⁴ De voorstelling is inderdaad duidelijk niet bedoeld om te worden gezien in een enkele oogopslag of *occhiata*. Integendeel, zolang de beschouwer zich niet op al te grote afstand van het schilderij bevindt neemt hij de afzonderlijke figuren en verhaalmomenten onvermijdelijk de één na de ander

³¹ Robertson 1949, p. 100

³² De door Christiansen waargenomen lichtvoetigheid werd volkomen anders geïnterpreteerd door Griffin Hennessey, die een parallel zag met de kunst van Watteau: 'Beyond certain formal similarities, Tiepolo's scene possesses a degree of conversational intimacy that is characteristic of Watteau's cabinet subjects but which is not generally associated with the rhetorical purposes of the Grand Manner.' Griffin Hennessey 1994, p. 34

³³ Vgl. Orelli 2000, p. 72: 'All diese Gestik und Mimik machen aus diesem Bild eine Theatersituation, so als wären die Protagonisten in Aktion.'

³⁴ Alpers 1984 p. 331; Alpers en Baxandall 1994, p. 8

waar, terwijl het oog van links naar rechts over het langwerpige oppervlak beweegt en weer terug.³⁵

Die noodzakelijkerwijs in achtereenvolgende tijdsmomenten verlopende waarneming is de meest voor de hand liggende verklaring voor een van de merkwaardigste aspecten van de compositie, namelijk de onsamenvhangende schaal van de afgebeelde figuren. Het gaat om een opvallende incoherentie die in de literatuur al verschillende malen ter sprake kwam. Christiansen noemde de schaal van de figuren 'arbitrary', terwijl Alpers een 'absurd disparity in proportions' constateerde.³⁶ Inderdaad heeft Tiepolo niet zozeer een ruimtelijke eenheid tot stand gebracht, als wel een temporele diversiteit. Hij schakelde als het ware de verhaaltijd aan de tijd van waarneming. Een vergelijkbare structuur is aanwijsbaar in sommige van zijn grote frescodecoraties, die al helemaal niet in een enkele blik kunnen worden gezien, en waarin zich eveneens na elkaar diverse verhaalmomenten voordoen aan het bewegende oog van de beschouwer.

³⁵ De oorspronkelijke locatie van het schilderij en de omstandigheden ter plaatse zijn niet zeker. Het doek werd gemaakt in opdracht van Andrea Antonio Giuseppe Corner en bevond zich in diens *palazzo* aan de Canal Grande, waarschijnlijk in de langwerpige *salone*. Christiansen 1996, p. 127

³⁶ Christiansen 1996, p. 132; Alpers 1984 p. 331; Alpers en Baxandall 1994, p. 44

6.

DE COMPOSITIE EN DE FUNCTIE VAN
SECUNDAIRE FIGUURGROEPEN

In het nu volgende hoofdstuk zal ik mij concentreren op de ruimtelijke eigenaardigheid van een veel voorkomend en bijzonder intrigerend motief in Tiepolo's kunst: het motief van de groep toekijkende figuren, die als aandachtige getuigen aanwezig zijn bij de weergegeven scène. We komen ze overal tegen, niet alleen in de fresco's en olieverfschilderijen, maar ook in de etsen en in sommige tekeningen. In hecht aaneengesloten rijen, dikwijls zonder gebaar of beweging, observeren zij het getoonde drama: bejaarde oosterlingen, kinderen, hellebaardiers, vrouwen, jongelingen. Over de betekenis en de functie van deze enigmatische personages werden in de literatuur verschillende voorstellen gedaan. Barcham, schrijvend over het schilderij met *De dood van Hyacinthus*, veronderstelde dat de zwijgende getuigen een morele les zouden kunnen belichamen. Christiansen beschouwde de figuren als de uitdrukking van wat hij noemde Tiepolo's 'fascinatie' met de actie van het observeren. Alpers en Baxandall betoogden tenslotte dat het zou gaan om een demonstratie van het proces van waarnemen.¹

Voordat ik nu de functie en de compositiestructuur van deze groepen aan een analyse onderwerp zal ik eerst één specifieke groep nader beschouwen, en wel die welke is afgebeeld in het grote muurfresco met *Het offer van Iphigeneia* in de Villa Valmarana bij Vicenza [1757, afb. 31, GP 432].

Bij het altaar met de offerscène is een hechte groep toekijkende Grieken voorgesteld, die ongetwijfeld bedoeld was om onmiddellijk de blik van de beschouwer te vangen. De groep is in veel opzichten vergelijkbaar met figurantengroepen elders in Tiepolo's kunst, en heeft in deze compositie een belangrijke functie. De figuren herhalen en vergroten de verwonderde uitdrukking van de offerpriester Calchas, en accentueren zo het buitengewone karakter van de voorgestelde gebeurtenis. Doordat zij frontaal tegenover de beschouwer zijn geplaatst, en de beschouwer dus de figuren als het ware recht in het gelaat kijkt, lijkt de beschouwer te worden uitgedaagd ook zelf iets te ervaren van de door de figuren getoonde emotie. Samen met de gestalten van Iphigeneia en Calchas zijn de figuren in deze groep bovendien het eerste waarmee de beschouwer wordt geconfronteerd wanneer hij het fresco nadert.²

De manier waarop de figurengroep is weergegeven roept echter vragen op. Om te beginnen is het opmerkelijk dat Tiepolo een zo hermetische en ogenschijnlijk naar voren dringende groep kon ensceneren, zonder verwarring te scheppen in de beperkte ruimte waarin ook Calchas en Iphigeneia zijn voorgesteld. Het betreft een intrigerend aspect van Giambattista's *pictorial intelligence*, dat hierna uitvoerig ter sprake zal komen.

¹ Christiansen 1996, p. 176 en pp. 277 – 278; Alpers en Baxandall 1994, pp. 15 – 16 en pp. 35 – 40. Zie ook: Fassl 2010, pp. 203 – 272.

² De figuren zijn voorgesteld op een verhoogd 'podium', en bevinden zich ten opzichte van de beschouwer dus niet op gelijk niveau. Het hoogteverschil is echter niet groot. Zie over de achtereenvolgende gezichtspunten van de beschouwer het hoofdstuk dat volgt.

Maar eerst dringt zich nog een andere vraag op: wie zijn de in de figurengroep voorgestelde personages precies? Als de figuren de menigte van Griekse krijgers vertegenwoordigen, zoals die wordt vermeld in de Klassieke tekst, waarom heeft Tiepolo dan tussen de soldaten ook oosterlingen met tulbanden afgebeeld? Het is zeker waar dat een schilder kon afwijken van de historische waarheid, zolang zijn voorstelling maar binnen de grenzen van het waarschijnlijke bleef. De handeling van deze personages, hun schrik en hun schreeuw, werd blijkbaar voldoende *verisimile* geacht om de *licenza* waarmee hun hoofddeksels zijn afgebeeld te compenseren. Toch suggereren deze opvallende exotische elementen dat de figuren weliswaar getuigen zijn bij het voorgestelde gebeuren, maar tegelijkertijd behoren tot een andere plaats en een andere tijd.

Getuigen en acteurs

Al ruim een halve eeuw geleden heeft Levey geprobeerd de oosterlingen in deze groep te duiden. Hij formuleerde daartoe een stelling die door latere auteurs werd overgenomen en uitgebreid naar andere aspecten van Tiepolo's kunst. De betreffende motieven zouden hun oorsprong hebben in de strikt persoonlijke voorstellingswereld van de kunstenaar: 'This orientaling, which superficially seems merely part of Tiepolo's debt to Veronese, is in fact a part and only one part of Tiepolo's private and unique iconography.'³ Intussen lijkt voldoende tijd verstreken om Levey's toenmalige zienswijze te kunnen relativiseren, en de verklaring wellicht toch te zoeken in 'Tiepolo's debt to Veronese'. Een exclusieve privé-iconografie, zoals sommige twintigste-eeuwse kunstenaars ontwikkelden, ligt bij Tiepolo nu eenmaal minder voor de hand.

Figuren met tulbanden waren sinds Carpaccio niet ongebruikelijk in de schilderkunst. Tiepolo was zeker bekend met afbeeldingen van oosterlingen zoals die onder meer voorkwamen in de kunst van Rembrandt.⁴ Dergelijke oriëntaalse personages maakte hij tot een vast element van de groepen met interne toeschouwers of getuigen, een categorie waartoe ook de groep Griekse (en 'Turkse') soldaten van het Iphigeneia-fresco gerekend kan worden. Deze merkwaardige figuurgroepen, die in veel van zijn composities terugkeren en al dikwijls ter sprake kwamen in de literatuur, kunnen niet worden verklaard zolang ze worden beschreven in termen van een psychologische eigenaardigheid van de schilder, een toevallige voorliefde, of zelfs een 'fascinatie'.

Eerder moeten zij begrepen worden als onderdeel van een bredere heroriëntatie op de Venetiaanse schilderkunst van de zestiende eeuw. Een groep aandachtige getuigen, inclusief een oosterling met tulband, figureerde al op de achtergrond van Titiaans

³ Levey 1957, p. 309

⁴ Robinson 1967; Rutgers 2002; Kowalczyk 2002; Kowalczyk 2003, pp.44 – 79; Rutgers 2008, pp. 78 - 87. Zie voor de veelvuldige aanwezigheid van oosterse vormen en motieven in Venetië: Howard 2000.

Presentatie van Maria in de Tempel in de Galleria dell'Accademia.⁵ In de literatuur is gewezen op de 'nonchalance' waarmee in dit grote schilderij kledingstijlen van uiteenlopende origine bij elkaar zijn geplaatst.⁶ Cecil Gould zag de tulband als een element van wat hij noemde de exotische anthologie, een bestudeerde diversiteit van motieven die 'something distant, rare and glamorous' aanduiden. 'Like so much of Titian's practice,' schreef hij, 'the exotic anthology passed into the main stream of later painting at Venice, and descended majestically through Paolo Veronese to G.B. Tiepolo.'⁷

Toekijkende figuranten, sommigen met een tulband op het hoofd of anderszins exotisch gekleed, begeleiden groepsgewijs de handeling in Veronese's *Familie van Darius voor Alexander*, een van de meest beroemde kunstwerken in het achttiende-eeuwse Venetië, een schilderij dat oorspronkelijk evenals Tiepolo's Iphigeneia-fresco's gemaakt werd ter decoratie van een villa, en eveneens in verband is gebracht met het theater [afb. 23].⁸ In de virtuele ruimte van het schilderij nemen de figuranten verschillende plaatsen in: ze kijken toe vanuit de hoogte, over de balustrade leunend van de monumentale architectuur in de achtergrond. Enkele van hen bevinden zich op een lager niveau, in een gebied tussen voor- en achtergrond, maar hun blikken keren zich van de centrale scène af. Geheel in de linker marge van de voorstelling tenslotte, daar als het ware weggedrukt maar wel groot in de voorgrond, is nog een groep toeschouwers aanwezig. Twee van hen zijn vrouwelijk en exotisch gekleed, een derde figuur is mannelijk en draagt een westers kostuum.

De laatstgenoemde groep figuranten is gescheiden van de protagonisten door een leeg stuk voorgrond, een open gedeelte in de compositie. In een recente studie sprak Claudia Terribile van een 'cesuur' met een narratieve functie: een scheiding tussen de historische fictie (de Perzische koninginnen voor Alexander) en de fictie van een theatrale scène, waarin diezelfde geschiedenis wordt geactualiseerd. 'Om aan de toepasselijke theatermetafoor vast te houden: de cesuur scheidt het podium van de parterre,' schreef zij. De exotisch geklede figuren vatte zij op als behorend tot een imaginair Perzië, maar: 'door ze eenvoudig te scheiden van de protagonisten en door een man in zestiende-eeuwse kleding bij hen te plaatsen, maakt Veronese de figuren tot geprivilegieerde getuigen van de grootmoedige daad van de vorst en de actualisering van die daad in het heden.'⁹

In de voorgrond van het schilderij scheidde Veronese dus enkele figuren van de andere personages, welke zij met aandacht lijken te observeren. Zo ontstond een nieuw type figuurgroep, met een interessante ambivalentie: de figuren zijn aanwezig op de plaats van handeling, want bevinden zich evenals de protagonisten op de smalle proscenium-strook in de voorgrond, maar zijn ook van die plaats verwijderd, want voorgesteld op afstand, als

⁵ Pedrocco 2000, pp. 164-165 no. 105; Rosand 1982, pp. 85 - 144; Wethey 1969 I, pp. 123 - 124 cat. 87, pl. 36 - 39.

⁶ Joannides 2001, p. 70

⁷ Gould 1980, p. 235. Oosters uitgedoste figuranten waren waarschijnlijk ook niet ongebruikelijk in massascène's die deel uitmaakten van achttiende-eeuwse opera-uitvoeringen: Orelli 2000, p.71

⁸ Rosand 1982, p. 153

⁹ Terribile 2009, p. 78

toeschouwers. De ambivalentie wordt nog versterkt door de discrepantie tussen hun verschillende kledingstijlen, die enerzijds naar de plaats en tijd van het afgebeelde verhaal lijken te verwijzen, en anderzijds naar de plaats en tijd van de zestiende-eeuwse beschouwer.¹⁰

De menigte Griekse prinses in Tiepolo's Iphigeneia-fresco is in zoverre vergelijkbaar, dat ook de figuren in deze groep enerzijds deelnemen aan het verbeelde drama, maar anderzijds tot een andere realiteit lijken te behoren. Evenals de figuren van Veronese fungeren zij tegelijkertijd als acteurs en als getuigen, als personages en als toeschouwers van de *historia*. De ambivalentie van de groep, waarvan de oosterse elementen moeilijk lijken te rijmen met de toenmalige opvatting van *costume*, wijst niet zozeer op een breuk met de historieschilderkunst van de zeventiende eeuw, als wel op een hernieuwde interesse voor de Venetiaanse meesters van de zestiende eeuw.

De manier waarop Tiepolo's figuren zich in hun rol als interne toeschouwers verhouden tot de externe kijker is echter volledig anders. De personages zijn zo in de virtuele ruimte geplaatst dat zij als het ware recht tegenover de beschouwer staan. Op die wijze lijken zij niet alleen zijn positie in de ruimte, maar ook zijn aandacht en verwondering te spiegelen. Wat Tiepolo ingrijpend veranderde ten opzichte van het Veronesiaanse model was de ruimtelijke organisatie van de figurantengroep: de positie ten opzichte van de protagonisten, ten opzichte van de plaats van handeling en ten opzichte van de kijker. In vergelijking tot de figuren van Veronese tonen die van Tiepolo in hun lichaamshouding en gezichtsuitdrukking bovendien een veel grotere actieve betrokkenheid. Zij beantwoorden daarmee aan wat in het begin van de achttiende eeuw werd beschouwd als de belangrijkste voorwaarde voor het insceneren van figuurgroepen, zowel in schilderijen als in het theater. Ik zal dit aspect nader toelichten.

De wijze waarop Tiepolo de groep weergaf vertegenwoordigde een opvatting van waaruit eerder een belangrijk argument was geformuleerd in de kritiek op Veronese. Een argument dat niet zozeer de toeschouwersgroep in de *Familie van Darius voor Alexander* betrof, als wel de figuurgroep in het schilderij met de *Emmaüsgangers* in het Louvre. In het laatstgenoemde schilderij zijn eveneens twee groepen figuren naast elkaar afgebeeld: de protagonisten van het Bijbelverhaal en een groep staande personages, die de indruk maken leden te zijn van een voorname familie. De familiegroep mist echter de hierboven beschreven ambivalentie. De figuren kijken niet naar de protagonisten en de protagonisten

¹⁰ De vergelijking met het theater is hier niet alleen interessant in metaforische zin, vgl. Marinelli 1974, p. 319 (over het zestiende-eeuwse theater): 'L'adeguamento scenico all'azione drammatica non può consistere in una ricostruzione storica degli ambienti, perchè tale teatro si pone con gli spettatori in una relazione totalmente sincronica, storica. Le scene e i costumi sono moderni (...).'

kijken niet naar hen. De beide groepen lijken voor elkaar niet te bestaan, alleen de beschouwer ziet ze naast elkaar in dezelfde ruimte. Veronese stelde de figuren van de familiegroep dus niet voor als getuigen, en evenmin als acteurs. Zij tonen geen actieve betrokkenheid bij de handelingen van de protagonisten.

Die afwezigheid van narratieve samenhang werd aan het einde van de zeventiende eeuw, toen men een aristotelische vorm van eenheid verwachtte, niet meer begrepen. Zo schreef Perrault: 'Hier lijken de personages elkaar niet te zien, en is het slechts de wil van de schilder die hen zich op dezelfde plaats laat bevinden', en Noret veronderstelde dat de schilder zich niet aan de eisen van *vraisemblance* had kunnen houden, omdat 'hij misschien gedwongen was, door degene die hem deed werken, om dat grote aantal figuren weer te geven, die een complete familie vormen, waarin men blijkbaar wilde dat hij de portretten maakte.'¹¹

Wat inmiddels werd gezien als een tekortkoming van Veronese werd door Tiepolo, de 'imitator van Paolo', niet op dezelfde wijze herhaald. Tiepolo schilderde de secundaire figuren in zijn composities zoals van een 'modern' schilder verwacht mocht worden: in gesloten groepen houden zij hun blikken, hun wijzende vingers en hun gebundelde concentratie strak op de handeling gericht. Een belangrijk model was ook in dit opzicht Poussin, althans de manier waarop men sinds de tweede helft van de zeventiende eeuw aankeek tegen de figuurgroepen in zijn kunst. In de academische conférence over Poussin's schilderij met *Jesus geneest de blinden* had Bourdon die zienswijze zo onder woorden gebracht: 'omdat de schilder de blik van de beschouwers volledig wilde vestigen op Christus, om diens actie te doen observeren, heeft hij hem op voordelige wijze omringd met weinig volk. Zo dragen de figuren die hij om Christus heen geschilderd heeft, en die met aandacht naar hem kijken, er op een bepaalde manier toe bij dat degenen die dit werk zullen zien hetzelfde doen, zonder te worden afgeleid door andere bewegingen en andere uitdrukkingen, welke de schilder gedwongen zou zijn toe voegen in een compositie met een groter aantal figuren.'¹²

In Bourdon's woorden kwamen twee belangrijke overwegingen tot uitdrukking. Ten eerste diende de aandacht waarmee de toekijkende figuren zijn afgebeeld de concentratie te

¹¹ Perrault 1688 - 1697 (ed. 1964), p. 157 [225]: 'Icy les personnages ne semblent pas se voir les uns les autres, & il n'y a que la seule volonté du Peintre qui les ayt fait trouver dans le mesme lieu'. Félibien 1669, pp. 64 – 65: 'Que pour ce qui est de la maniere dont ce sujet devoit estre traité pour garder la vrai-semblance, on voit que c'est à quoy le Peintre ne s'est point attaché, ayant peut-estre esté obligé par celuy qui le faisoit travailler de représenter ce grand nombre de figures qui composent une famille entiere, dont apparemment l'on a voulu qu'il fist les portraits, au nombres desquels il a mis aussi le sien.' Zie ook Hénin 2003, pp. 368 – 370

¹² Félibien 1669, p. 125: 'Que le Peintre voulant fixer entierement la veüe des spectateurs sur le Christ pour faire observer son action; Il luy a esté plus avantageux de le représenter accompagné de peu de monde, afin que ceux qu'il a peint autour de luy estans attentifs à le considerer, contribuassent en quelque sorte à faire que ceux qui verront cét Ouvrage le soient de mesme, sans se trouver distraits par d'autres mouvemens & par d'autres expressions, qu'il auroit esté obligé de faire dans la composition d'un plus grand nombre de figures.'

bevorderen van de beschouwer, en ten tweede mocht die concentratie niet worden verstoord door een te veel aan figuren. De twee eisen staan met elkaar op gespannen voet en kwamen in de literatuur dikwijls ter sprake. In zijn *Traité de perspective* van 1701 schreef Bernard Lamy: ‘De veelvuldigheid van personages veroorzaakt verwarring. Die kan men vermijden, door alleen die personages te laten verschijnen welke noodzakelijk zijn voor de uitvoering van de handeling, in de houding die hun past. Ze moeten alle aandachtige getuigen zijn (...).’¹³

De aandachtige getuigen moesten een affectieve deelname tonen met de handelende protagonisten, en op die wijze de handeling als het ware van commentaar voorzien, zoals het koor van een Klassieke tragedie.¹⁴ Door hun zichtbare betrokkenheid werden de interne toeschouwers in zekere zin ook zelf handelende en dus noodzakelijke figuren, zoals expliciet werd gesteld door Du Bos, die schreef: ‘De emotie van de omstanders verbindt hen voldoende aan een handeling op het moment dat die handeling hen zichtbaar beroert. De emotie maakt hen dan, om zo te zeggen, tot acteurs in een schilderij (...).’¹⁵

De ‘Griekse prinsen’ in Tiepolo’s Iphigeneia-fresco beantwoordden dus precies aan de eisen waar figuurgroepen in een verhalende voorstelling volgens de opvattingen van tijdgenoten aan moesten voldoen. De figuren hebben hun blik strak gericht op de verschijning van Diana en de hinde, en nodigen de beschouwer uit om hetzelfde te doen. Met hun geschrokken uitdrukking voorzien zij het gebeuren van commentaar, zoals het koor van een tragedie. En alleen al door hun zichtbare emotie zijn zij zowel deelnemers als getuigen, zowel toeschouwers als acteurs. In die dubbele functie schuilt een tegenstrijdigheid die door Tiepolo op bijzondere wijze werd benadrukt, niet alleen door de exotische kleding van enkele figuren maar ook, zoals ik hierna zal uiteenzetten, door de ruimtelijke organisatie van de groep als geheel.

Schilderkunstige modellen

Niet zozeer de functie van de interne getuigen stond in de toenmalige kunstliteratuur ter discussie, als wel hun aantal.¹⁶ Een groter aantal figuren dan noodzakelijk, had Bourdon betoogd, leidt de beschouwer af van de hoofdzaak: ‘(...) hoe meer figuren er zijn in de

¹³ Lamy 1701 p. 19: ‘La multiplicité des personnages cause la confusion, ils la peuvent éviter, ne faisant paroître que ceux qui sont nécessaires à l’exécution de cette action, dans l’attitude qui leur convient. Tous doivent être témoins attentifs (...).’

¹⁴ Hénin 2003, p. 414

¹⁵ Du Bos 1719 (ed. 1993), p. 34: ‘L’émotion des assistants les lie suffisamment à une action dès que cette action les agite. L’émotion de ces assistants les rend, pour ainsi dire, des acteurs dans un tableau (...).’

¹⁶ Hénin 2003, pp. 372 - 386

compositie van een schilderij, des te meer objecten de kijker vindt die zijn blik vasthouden.’¹⁷ Terwijl Bourdon de bewegingen van het oog over het oppervlak van een geschilderde compositie als argument gebruikte, verwees Dufresnoy naar het theater: ‘Zoals de comédie zelden goed is waarin het aantal acteurs te groot is, zo is het ook heel zeldzaam en bijna onmogelijk een perfect schilderij te maken, waarin zich een zo grote hoeveelheid figuren bevindt (...).’¹⁸ De vergelijking met acteurs lag voor de hand, want juist in de theaters was het ensceneren van grote groepen figuranten problematisch, en de discussie over die problematiek werd dan ook met name gevoerd in de theaterliteratuur.¹⁹

De mogelijkheden van theater en schilderkunst waren echter niet gelijk. In het achttiende-eeuwse theater was de ruimte van de dramatische handeling zeer beperkt en viel om zowel perspectivische als akoustische redenen samen met de ondiepe zone van het proscenium.²⁰ De tractaten over schilderkunst stonden dan ook een groter aantal secundaire figuren toe dan de tractaten over theater.²¹

Het verschil was belangrijk, en werd duidelijk verwoord door Du Bos, die schreef: ‘Een dichter die bijvoorbeeld *Het offer van de dochter van Jefta* zou behandelen, zou in zijn handeling slechts een klein aantal zeer betrokken acteurs kunnen laten optreden (...). De schilder daarentegen kan in zijn handeling even veel toeschouwers laten optreden als hij passend acht. Op het moment dat zij er aangedaan uitzien, vraagt men niet meer wat zij er doen.’ Behalve *Het offer van de dochter van Jefta* noemde Du Bos nog enkele onderwerpen die om de zelfde reden beter tot hun recht kwamen in de schilderkunst dan in het theater. Eén van die onderwerpen was *Het offer van Iphigeneia*.²²

Du Bos, zelf geen schilder, zag voor schilders dus geen noemenswaardige problemen met betrekking tot het voorstellen van grote groepen interne toeschouwers, zolang die toeschouwers er maar aangedaan uitzagen. Hierboven is echter al gebleken dat Bourdon, die fenomenaal schilderde, maar al te goed wist dat het in de praktijk wel degelijk om een lastige kwestie ging. Het is dan ook interessant om na te gaan op welke wijze Tiepolo de figuurgroepen in zijn composities organiseerde, en hoe die structuur zich verhiel tot de schilderkunstige modellen die hij voorhanden had.

¹⁷ Félibien 1669, p. 125: ‘Qu’il est certain que dans une disposition de Tableau, plus il y a de figures, & plus les yeux de ceux qui regardent trouvent d’objets qui les arrestent.’

¹⁸ Dufresnoy 1668 (ed. 2005), p. 188 (vers 152 – 154): ‘Plurimus implicitum personis drama supremo / In genere ut rarum est, multis ita densa figuris / Rarior est tabula excellens (...).’

¹⁹ Kernodle 1944; Hénin 2003, pp. 372 – 386 en p. 407. Het aantal figuranten in opera voorstellingen kon spectaculair groot zijn: in het libretto van Pallavicini’s *Le amazzoni nelle isole fortunate* werden honderd amazonen verlangd (Orelli 2000, p. 71).

²⁰ Petrobelli 1975, pp. 27 – 29; Gott dang 1999, pp. 184 - 185

²¹ Hénin 2003, p. 410

²² Du Bos 1719 (ed. 1993), p. 34: ‘Par exemple, un poète qui traiterait *Le Sacrifice de de la fille de Jephté* ne pourrait faire intervenir dans son action qu’un petit nombre d’acteurs tres intéressés (...). Le peintre, au contraire, peut faire intervenir à son action autant de spectateurs qu’il juge convenable. Dès qu’ils y paraissent touchés, on ne demande plus ce qu’ils y font.’

In de *Parallèle des anciens et des modernes* schreef Perrault over de compositie van figuurgroepen als over één van de onderdelen van de schilderkunst waarin de modernen de ouden hadden voorbijgestreefd. In de figuurcomposities van de oudere meesters, en met name in die van Veronese, miste hij de noodzakelijke samenhang: ‘ik vergelijk het merendeel van de oude schilderijen met een hoop stenen (*amas de pierres*) of andere zaken die willekeurig bij elkaar zijn gegoooid. Zij zouden anders geordend kunnen worden dan ze zijn, zonder dat men het merkt.’²³ Aan dat beeld van een *amas de pierres* herinnerden een eeuw later nog altijd de woorden waarmee Algarotti de kritiek op Veronese nogmaals formuleerde. Over het schilderij met de *Martirio di San Giuliano* schreef hij: ‘Delen ervan zijn prachtig, maar de ‘glorie’ is zwaar en de figuren in heel de compositie zijn te veel opeengehoopt: *sono un po’ troppo ammassate*.’²⁴

De visuele samenhang van figuurgroepen was een van de belangrijkste thema’s van de zeventiende-eeuwse kunstkritiek in Frankrijk. Men zag die samenhang als een voorwaarde voor de leesbaarheid van het beeld. In de befaamde academische *conférence* over Poussin’s schilderij met *Het verzamelen van de Manna* zette Le Brun precies uiteen wat hij onder een ‘groep’ verstond: een ‘assemblage van verschillende samengevoegde figuren’. Hij beschreef hoe Poussin de centrale figuur van een groep verbond met andere figuren, die gezien moeten worden als *la chaisne & le lien* : zij vormen samen een ‘keten’.²⁵ En in het leerlicht *De arte graphica* schreef Charles-Alphonse Dufresnoy: ‘Wanneer de groepen geen éénheid vertonen, ontstaat er een grote verwarring, omdat de blik overal verstrooid wordt door figuren die op slechte wijze verspreid zijn, en alle delen van het kunstwerk verward zijn in een ziedend tumult.’²⁶

Voor de opvatting van eenheid zoals door Dufresnoy werd geformuleerd, en zoals later door De Piles werd uitgewerkt in notities bij zijn vertaling van *De arte graphica*, stond niet de kunst van Poussin model maar die van Rubens en Titiaan. De Piles schreef dat Rubens een figurengroep behandelde alsof het om één enkel object ging: hij bracht alle lichte delen samen aan één kant, en alle beschaduwde delen aan de andere kant.²⁷ ‘Het is wat Titiaan de “druiventros” noemde: gescheiden van elkaar zouden alle druiven in gelijke mate licht en schaduw vertonen. Dat zou de blik over verschillende zichtstralen verdelen en verwarring

²³ Perrault 1688 - 1697 (ed. 1964), p. 158 [231]: ‘(...) je compare la plûpart des tableaux anciens à un amas de pierres ou d’autres choses jettées ensemble au hasard, & qui pourroient se ranger autrement qu’elles ne sont sans qu’on s’en appercust.’

²⁴ Geciteerd in Bettagno en Magrini 2002, p. 281. Brief van Francesco Algarotti aan Pierre-Jean Mariette, Bologna, 10 juni 1761. Over het *Martirio di San Giuliano* merkte Pignatti (1976 I, p. 204, A263, fig. 943) op dat het schilderij, dat zich in de kerk van San Giuliano te Rimini bevindt, voornamelijk van de hand van Benedetto Caliari is en gedateerd moet worden in het negende decennium van de zestiende eeuw. Zie ook Pignatti en Pedrocchi 1991, p. 333 no. 64A: ‘Esecuzione prevalente di Benedetto da disegno di Paolo.’

²⁵ Félibien 1669, p. 83: ‘Que les groupes sont formés de l’assemblage de plusieurs figures jointes les unes les autres (...)’ Zie ook: *ibid.* p. 84 en p. 91

²⁶ Dufresnoy 1668 (ed. 2005), p. 186, vers 134 – 136: ‘Ne, male dispersis dum uisus ubique figuris /Dividitur, cunctisque operis feruente tumultu/Partibus implicitis crepitans confusio surgat.’

²⁷ Piles 1677 (ed. 1970), pp. 280 - 281

veroorzaken. Wanneer de druiven daarentegen in een tros bijeen zijn, dan vormen zij één lichte en één donkere massa en worden zij door de ogen omvat alsof het ging om één enkel voorwerp.²⁸

De Piles preciseerde ook dat de wijkende gedeelten van een dergelijke ‘tros’ in halftinten verschijnen, terwijl de sterkste contrasten zich voordoen in het centrum, zoals te zien is in Rubens’ *Leeuwenjacht*, een schilderij waarvan de hele compositie bestaat uit één enkele groep van menselijke en dierlijke figuren.²⁹ Het beeld van de ‘druiventros’ werd later overgenomen door Algarotti, die in zijn *Saggio sopra la pittura* woordelijk een formulering herhaalde uit één van De Piles’ commentaren bij Dufresnoy’s tekst.³⁰

Tiepolo zelf kende de kunst van Rubens zeker via prenten, waaruit hij meermalen elementen gebruikte voor zijn eigen composities.³¹ Of hij vóór zijn laatste jaren in Madrid ooit een doek van de Vlaamse meester in werkelijkheid heeft gezien, is onbekend maar ook bepaald niet uitgesloten. Al tegen het einde van de zeventiende eeuw vermeldde de inventarissen van grote Venetiaanse verzamelingen talloze Vlaamse schilderijen, en Rubens behoorde tot de meest genoemde namen.³²

Maar ook als Tiepolo inderdaad al vroeg in zijn carrière werk van Rubens gezien zou hebben, dan nam hij waarschijnlijk iets anders waar dan een ‘druiventros’ zoals beschreven door De Piles. Want De Piles’ ‘druiventros’ was niet meer dan een schema ter verduidelijking van een eenvoudig visueel idee. Het dankte zijn overtuigingskracht voor een deel aan de welbekende illustratie in de *Cours de peinture par principes* van 1708.³³ De afgebeelde gravure toont, in zwarte inkt op wit papier, een simpele verdeling van lichte en donkere massa’s, ofwel *clair-obscur*. Vertaald in de kleuren van een schilderij kan een dergelijk schema oneindig veel ingewikkelder worden, al was het alleen vanwege het feit

²⁸ Piles 1708 (ed. 1989), p. 178: ‘C’est ce que le Titien appelaient la grappe de raisin: parce que les grains de raisin séparés les uns des autres auraient chacun leur lumière et leur ombre également et, partageant ainsi la vue en plusieurs rayons, lui causeraient de la confusion, au lieu qu’étant tous rassemblés en une grappe, et ne faisant par ce moyen qu’une masse de clair et qu’une masse d’ombre, les yeux les embrassent comme un seul objet.’

²⁹ Piles 1677 (ed. 1970), p. 281

³⁰ Algarotti 1756 (ed. 1969), p. 392: ‘A volere poi tondeggiare un gruppo, la più bella regola da seguirsi è quella del grappolo d’uva, che era solito tenere Tiziano. In quella guisa che dei molti grani che compongono il grappolo, gli uni sono schiarati dal lume, molti sono nell’ombra e quei di mezzo trovandosi in quella parte che volta, si rimangono nella mezza tinta, così voleva egli che si disponessero nel gruppo le figure; talchè dalla unione del chiaroscuro ne risultasse di varie cose come una cosa sola.’

³¹ Een duidelijke ontlening aan Rubens is te zien in Tiepolo’s *Jacobus van Compostela* in Budapest [1757, GP 403]. Het witte paard, de ondiepe voorgrond, de lage horizon en de veldslag op de achtergrond zijn ontleend aan Rubens’ *Graaf van Lerma* in het Prado, Madrid. Zie voor andere ontleningen: Brown 1998, p. 29 en Mariuz 1998, pp. 36 – 37; Mariuz 2008, pp. 427 – 442.

³² Pomian 1987, pp. 136 – 137. De auteur benadrukt dat het gaat om historische toeschrijvingen; aangenomen mag worden dat verschillende doeken die werden beoordeeld als werk van Rubens, Bruegel of Van Dyck in werkelijkheid van de hand van meer bescheiden makers waren. Zie voor een uitvoerig overzicht van de historische kunstverzamelingen in Venetië: Borean en Mason 2007 en 2009

³³ Piles 1708 (ed. 1989), p. 6

dat iedere kleur een andere, specifieke toonwaarde heeft.³⁴ De Piles zelf was zich van die complexiteit zeer wel bewust, toen hij schreef dat men bij 'licht' en 'schaduw' niet alleen aan opvallend licht of het ontbreken daarvan moet denken, maar ook aan het feit dat kleuren van nature al in meer of mindere mate lumineus of donker zijn.³⁵

Sommige figuurgroepen in Tiepolo's kunst vertonen niettemin een suggestie van driedimensionale 'rondheid' die inderdaad sterk doet denken aan het model van de druiventros. In sommige composities groepeerde Tiepolo een individuele figuur samen met een wolkepartij en enkele engelen of *putti* tot een druiventros-achtige eenheid. In het altaarstuk met *De apotheose van San Gaetano* in Rampazzo is de heilige voorgesteld op een wolk, die aan de onderzijde donker grijs is en vanuit de rand van het schilderij de beschouwer dicht lijkt te naderen [1757, GP 458]. Gaetano zelf is geheel vooraan op de wolk geplaatst, enkele verzadigde kleurvelden (het wit van zijn mouw, het rood en vooral het geel rond de hem ondersteunende *putto*) suggereren een binnendringen in de reële ruimte.

Een klein doek in de Gallerie dell'Accademia, waarin dezelfde Gaetano figureert terwijl de heilige familie aan hem verschijnt, vertoont weer een andere structuur [1732 – 34, GP 130]. Donker gekleurde wolken isoleren nu het centrale, in heldere tinten weergegeven tafereel en duwen het als het ware naar voren, alsof sprake was van een convexe spiegel. De blik *concentreert* zich letterlijk op het Christuskind. De metafoor van de convexe spiegel werd geformuleerd in het hierboven vermelde *De arte graphica* van Dufresnoy, een auteur die geruime tijd in Venetië verbleef, waar hij zijn didactische gedicht waarschijnlijk al heeft voorgedragen lang voordat het werd gepubliceerd.³⁶ 'Zoals de dingen in een convexe spiegel sterker naar voren komen dan in het leven zelf,' schreef hij, 'en de kleuren die men direct tegenover zich ziet krachtiger zijn, terwijl hun vlucht naar de achtergrond meer gebroken is (want het is moeilijker de dingen te zien wanneer ze naar de randen van een dergelijke spiegel wijken), zo zullen wij de lichamen een dergelijke rondheid geven.'³⁷

De metaforen 'convexe spiegel' en 'druiventros' duiden beide op het streven een figuurgroep zo voor te stellen, dat men een coherente driedimensionale 'rondheid' waarneemt. Een niet minder sterke suggestie van driedimensionale ruimte, hoewel van heel

³⁴ Zie over het grote belang van de 'natuurlijke' toonwaarde (ook aangeduid als *degrez*) voor de Piles' opvatting van *grappe de raisin*: Teyssèdre 1965, pp. 477 - 483

³⁵ Piles 1708 (ed. 1989), pp. 176 – 177. De toonwaarde van een kleur is bovendien, zoals Alberti reeds opmerkte, nooit stabiel. Hij verandert met de wisselende intensiteit van het aanwezige licht, en daarmee veranderen ook de graden van *clair-obscur*.

³⁶ Boschini 1660 (ed. 1966), p. LXXXI; Dufresnoy 1668 (ed. 2005), pp. 24 – 28, zie over de beschikbaarheid van de tekst in Italië ook pp. 119 - 126. De eerste vertaling in het Italiaans verscheen in 1713. In de ogen van Algarotti kreeg Dufresnoy een klassieke allure: '(...) Du Fresnoy, che è in certo modo l'Orazio della pittura (...)', zie Mazza Boccazzi 2001, p. 99 (lettera di Francesco Algarotti a Mariette di 13 febbraio 1751).

³⁷ Du Fresnoy 1668 (ed. 2005), p. 194 (vers 286 – 290): 'Ac ueluti in speculis conuexis eminent ante / Asperior re ipsa uigor et uis aucta colorum / Partibus aduersis, magis et fuga rupta retrorsum / Illorum est (ut uisa minus uergentibus oris), / Corporibus dabimus formas hoc more rotundas.'

andere aard, werd verondersteld in het beeld van de 'keten', dat Le Brun gebruikte voor de figuurgroep in Poussin's *Manna*. De keten, betoogde Le Brun, bestaat uit een centrale figuur en uit *supports*, ondersteunende figuren die de groep 'een grote uitgestrektheid in de *tableau*' geven en bovendien andere figuren, die er achter zijn voorgesteld, doen 'wijken'. Poussin's figuren verschijnen dus niet zelf als een druiventros-achtige massa, maar scheppen juist ruimte om zich heen: alle figuren op de verschillende plaatsen in het schilderij, verduidelijkte Le Brun, 'stellen de blik op een bepaalde manier in staat zich rond deze figuren te bewegen (*promener autour de ces figures*)'.³⁸

Veel figuren in Tiepolo's kunst scheppen door houding en gebaar inderdaad ruimte om zich heen, of verbinden zich met andere elementen tot een samengesteld, plastisch weergegeven en 'rond'geheel. Maar het gaat dan wel om figuren van protagonisten en hun directe entourage, dus om belangrijke personages. Zodra echter sprake was van groepen interne toeschouwers, dan paste Tiepolo een compositiestructuur toe met een volledig andere ruimtewerking.

Figuren zonder voeten

In de hal van de Villa Valmarana vertoont de groep toekijkende Grieken in het fresco met *Het offer van Iphigeneia* maar heel weinig door *chiaroscuro* gesuggereerde rondheid. Eerder vormen de figuren een zone van gelijkmatig troebele tinten, met relatief kleine variaties in toonwaarde. Ook de wat sterkere contrasten zijn veel geringer dan die in de voorgrondmotieven. Daardoor ontstaat een merkwaardig vlak effect, alsof het om een tweedimensionaal fries gaat, of om een platte muur. Andersson schreef dat de mensenmassa in de achtergrond, in tegenstelling tot de motieven in de voorgrond, op een silhouet-achtige wijze is afgebeeld, zodat het beeld uiteen breekt in een vlak en een ruimtelijk deel.³⁹

Nu was een dergelijk contrast tussen plastisch weergegeven voorgrondfiguren en achtergrondfiguren in wijkende, vlakke tinten op zichzelf niet nieuw. De minder belangrijke figuren, schreef Vasari al, dienen de protagonisten tot achtergrond, ofwel *campo*: 'Men moet er vooral goed op letten dat men de mooiste en aangenaamste kleuren altijd in de voornaamste figuren toepast (...), want deze zijn altijd het meest in de belangstelling en er wordt meer naar gekeken dan naar de andere, welke bijna tot *campo* dienen voor het coloriet van de eerste.'⁴⁰

³⁸ Félibien 1669, pp. 83 – 84 en p. 91

³⁹ Andersson 1983, pp. 118 - 119

⁴⁰ Vasari 1550 (ed. 1986), p. 64 (over de figuren in een *istoria*): 'E principalmente si abbia grandissima avvertenza di mettere sempre i colori più vaghi, più dilettevoli e più belli nelle figure principali et in quelle massimamente che nella istoria vengono intiere e non mezze, perchè queste sono sempre le più considerate e quelle che son più vedute

Tiepolo deed echter meer: de als *campo* fungerende figuren breidde hij uit tot breed aaneengesloten groepen, die als het ware een scherm vormen achter het centrale tafereel in de voorgrond, zoals het geval is in het fresco met *Het offer van Iphigeneia*. Een vergelijkbare groep is elders in de villa te zien, in de zogenoemde Ilias-kamer, in het fresco met *Minerva weerhoudt Achilles ervan Agamemnon te doden* [1757, GP 436]. Ook hier vormt de figuur van de aanstormende Achilles in alle opzichten een contrast met een brede rij figuranten die achter hem is voorgesteld en die, afgezien van vrij lineaire accenten in troebele bruin- en okertinten, een zone vormt van voornamelijk vuilgele en gebroken rode tonen van een gelijke, relatief geringe kleursterkte. Daardoor heeft ook deze groep een vlak karakter, en lijkt verder naar de achtergrond te wijken dan wordt gesuggereerd door de relatieve grootte van de figuren.⁴¹

De kleurorganisatie van dit type figuurgroepen moet in samenhang worden gezien met andere beeldelementen die Tiepolo gebruikte. In de groep figuren van het laatstgenoemde fresco is bijvoorbeeld geheel rechts een grotere figuur te zien, die gehuld is in een kleed met een iets sterkere kleur, en vóór de overige leden van de groep lijkt te staan. Die suggestie wordt niet alleen gewekt door zijn kleursterkte en schaal, maar ook door het feit dat hij de figuur ernaast gedeeltelijk overlapt. In feite is de hele groep opgebouwd als een serie elkaar overlappende elementen, waarmee een ruimtelijke opeenvolging van vóór naar achter geïmpliceerd wordt, een ordening in de virtuele diepterichting dus, die in tegenspraak is met het vlakke kleureffect.

In de literatuur is door verschillende auteurs gewezen op de ongebruikelijke compositie van Tiepolo's figurantengroepen. Alpers en Baxandall schreven over 'grouped units', gevormd door de vermenigvuldiging van een enkele pose.⁴² De ruimtelijke ambivalentie echter, de spanning tussen suggesties van vlakheid en diepte, werd niet opgemerkt, of niet herkend als element van Tiepolo's voorstellingswijze. Toen Levey de groep figuranten beschreef in het altaarstuk met *Het martelaarschap van Johannes, bisschop van Bergamo* [1744-45, GP354], karakteriseerde hij sommige van de figuren als 'dun' en tweedimensionaal. Juist die eigenaardigheid vatte hij echter op als een aanwijzing dat de groep niet geschilderd zou zijn door Giambattista, maar door Giandomenico.⁴³ Levey's vermoeden mag terecht zijn geweest, maar het gebruikte argument is verwarrend. Want de tweedimensionaliteit die inderdaad kenmerkend is voor sommige van Giandomenico's figuren had, zoals zoveel aspecten van zijn kunst, haar oorsprong in de werkwijze van Giambattista.

Tiepolo speelde de beschikbare beeldelementen zo tegen elkaar uit, dat de suggestie van diepte enerzijds werd gecreëerd en anderzijds ongedaan werd gemaakt. Die dubbelzinnige

che l'altre, le quali servono quasi per campo nel colorito di queste (...).' Zie voor de verschillende betekenissen van de term *campo*: Stumpel 1990.

⁴¹ Zie voor de beeldparallele oriëntering van de scène en de fries-achtige figuurcompositie ook: Andersson 1983, pp. 92 - 97

⁴² Alpers en Baxandall 1994, pp. 15 - 16

⁴³ Levey 1986 (ed.1994), p. 136

structuur paste hij in zijn composities op systematische wijze toe, en met name in de compacte figurantengroepen. Steeds weer liet hij de ruimtelijke effecten van overlapping, kleursterkte en perspectivische plaatsing met elkaar concurreren. Een ander principe waar hij veel gebruik van maakte, met belangrijke consequenties voor de virtuele ruimte, was de afsnijding van figuurdelen. In sommige schilderijen zijn van de interne toeschouwers bijna alleen hoofden en schouders te zien, zoals in het doek met *Mucius Scaevola voor Porsenna* [ca. 1751-52, GP422], of in het altaarstuk met *Het wonder van de voet* in de parochiekerk van Mirano [1758-60, GP496].⁴⁴ In het hierboven genoemde fresco met Minerva en Achilles, in de Villa Valmarana, is van enkele figuranten weliswaar een veel groter gedeelte weergegeven, maar de voeten zijn niet zichtbaar. Ze worden afgesneden door de rand van een smal platform in de voorgrond, dat hoger is voorgesteld dan het niveau waarop de figuurgroep zich bevindt.

Een dergelijke combinatie van een laag gezichtspunt en een voorgrond die juist relatief hoog is voorgesteld, waardoor de figuren in de achtergrond gedeeltelijk worden overlapt, komt dikwijls voor in Tiepolo's kunst. Sack wees al op het feit dat in veel schilderijen een gebeuren is voorgesteld als op een verhoogd podium. Het tweede plan ligt dan verlaagd of helt zo ver naar beneden dat van de figuren die zich daar bevinden slechts de bovenste helft, en vaak slechts de hoofden te zien zijn. Op deze wijze, schreef Sack, vermijdt de kunstenaar de verwarring ('Gewirr') van de benen. In zijn ogen dienden de afsnijdingen dus vooral ter voorkoming van een visuele chaos.⁴⁵ Het gaat om een type compositie dat ook werd toegepast door Veronese en dat scenografisch buitengewoon functioneel was, omdat, zoals Cochin al opmerkte, het voorgestelde er minder verwarrend door lijkt ('moins embarrassé').⁴⁶

In het fresco met *Het offer van Iphigeneia* zijn de toekijkende figuranten niet achter, maar op het verhoogde 'podium' afgebeeld, en hun voeten worden door andere elementen van de voorstelling aan het zicht onttrokken. Hierna zal ik betogen dat de functie van die gedeeltelijke overlapping inderdaad gericht was op scenografische helderheid. Het

⁴⁴ Gentili (2011, pp. 55 – 58) merkte op dat dergelijke afsnijdingen al kenmerkend waren voor de kunst van Veronese. Hij wees op de 'Veronesiaanse inventie' van wat hij noemde de *dettaglio disorganico*, ofwel van de 'improvvisie e significative apparizioni di volti, interi o parziali, senza corpo e senza luogo.'

⁴⁵ Sack 1910, p. 51

⁴⁶ Cochin 1758 (ed. 1972), p. 139 [pp. 78 – 79] (Over Tintoretto's '*la Cene*' in de Scuola Grande di S. Rocco): over het verschil tussen de perspectieftoepassingen van Veronese en Tintoretto schreef Cochin: 'Autant *P. Veronese* aime à mettre l'horizon de ses tableaux bas, autant le *Tintoretto* le met communément haut dans les siens, qui ne sont pas destinés à être des plafonds (...). Dans la plupart de ses tableaux ce sont des raccourcis vus en dessus: ce choix d'horizon est cependant moins agréable que l'horizon bas de *P. Veronese*. Il résulte de celui-ci que le sujet est moins embarrassé, & que les figures paroissent avoir plus de grandeur & de majesté. Il est vrai que l'autre donne des fonds riches: mais ils causent une distraction au principal sujet, qu'il semble qu'on est obligé de chercher.'

Zie over het lage gezichtspunt en de relatief grote distantie (opgevat als 'stilistische keuze') in de kunst van Veronese: Marinelli 1974, p. 303

afsnijden van figuurdelen werd echter door Tiepolo's tijdgenoten waarschijnlijk niet zonder meer goedgekeurd. Dufresnoy had geschreven dat de voeten van de figuren *nooit* verborgen moeten blijven. Figuren die grotendeels verdwijnen achter andere figuren hadden in zijn ogen 'geen gratie en geen kracht,' tenzij 'de beweging van het hoofd wordt gevolgd door die van de handen.'⁴⁷ De voorwaarde die hij stelde, dat de bewegingen van hoofd en handen met elkaar moesten overeenstemmen, verduidelijkte hij met een in het Latijn gestelde noot: '*Ut in Raphaele et Julio observare est.*' Een enkele keer is dat schema inderdaad ook te zien in de figuren van Tiepolo's groepen. In het schilderij met *De dood van Hyacinthus* [1753, afb. 32, GP 423] ziet men bijvoorbeeld een figuur waarvan alleen een deel van het bovenlijf is weergegeven, en die zijn omhoog gerichte blik begeleidt met een handgebaar. Soms zijn ook figuren afgebeeld die met uitgestrekte arm naar iets wijzen, maar meestal is er geen sprake van armgebaren, zijn de armen zelfs niet zichtbaar en zijn de houdingen onbewogen en passief.

De compacte structuur van Tiepolo's figurantengroepen lijkt in dienst te hebben gestaan van een bijzonder soort ruimtelijke ambivalentie met een specifieke scenografische functie. Doordat namelijk de voeten van veel figuren niet zijn weergegeven, is ook hun plaats in de virtuele ruimte niet gedefinieerd. Men ziet dus niet 'waar' zij staan en ook niet hoe zij bij elkaar staan: naast elkaar of schuin achter elkaar.

Dergelijke groepen verschenen tegen het einde van de jaren dertig ook als geïsoleerd motief in een aantal van Tiepolo's gewassen pentekeningen [afb. 29].⁴⁸ Het gaat om bladen met rijen aaneengeschaalde personages, die geconcentreerd naar iets lijken te kijken. De tekeningen worden gewoonlijk in verband gebracht met de etsen uit de series *Capricci* en *Scherzi di Fantasia*, waarin vergelijkbare figuurgroepen een zeer prominente plaats hebben [afb. 30].⁴⁹ Meestal is de 'voorstel' figuur geheel ten voeten uit afgebeeld, in tegenstelling tot de andere figuren, waarvan alleen een deel van het bovenlijf zichtbaar is. Dikwijls echter zijn die gedeeltelijk overlapt, naar de achtergrond wijkende figuren naar verhouding zo groot weergegeven, dat hun voeten, als ze door Tiepolo waren afgebeeld, beslist niet 'achter' die van de 'voorstel' figuur zouden staan.

Niet alleen de positie van de figuren ten opzichte van elkaar is dubbelzinnig, maar ook de plaats van dergelijke groepen als geheel in de virtuele ruimte. Neem de groep interne toeschouwers die is afgebeeld in *De dood van Hyacinthus*, in de woorden van Christiansen

⁴⁷ Dufresnoy 1668 (ed. 2005), p. 188 (vers 162 – 166) : 'Praecipua extremis raro internodia membrīs / Abditā sint ; sed summa pedum vestigia nunquam. / Gratia nulla manet, motusque vigorque figuras / Retro aliis subter maiori ex parte latentes, / Ni capitis motum manibus comitentur agendo.'

⁴⁸ Grigorieva (s.d.)no. 63; Knox 1960, no. 48 – 51; Bean 1971, no. 138; Rizzi 1988, p. 113 no. 37; Aikema 1996 (1) p. 27 no. 6 en p. 29 no. 7; Aikema 1996 (2) pp. 109 – 111 en p. 110, fig. 7.

⁴⁹ Rizzi 1971, pp. 34 - 38

één van Tiepolo's 'grandest, most affective pictures' [afb. 32].⁵⁰ De groep is direct achter de plaats voorgesteld waar de twee protagonisten zich bevinden, binnen de ondiepe ruimte van een kleine, loggia-achtige structuur. Geheel vooraan staat een bebaard personage dat nog deel lijkt te hebben aan de ruimtelijke realiteit van de protagonisten. Naast hem is een kleine jongen zichtbaar, die het drama dat zich in de voorgrond voltrekt eveneens nieuwsgierig observeert. De voeten van die jongste toeschouwer staan al op de laatste tegels van de tegelvloer, en toch zijn achter hem nog twee of drie figuren zichtbaar, van wie de voeten niet zijn weergegeven. De groep in zijn totaliteit is dus nadrukkelijk aanwezig bij de plaats van handeling, maar neemt daar nauwelijks plaats in. De in het schilderij gesuggereerde diepte blijft grotendeels gereserveerd voor de indrukwekkende houdingen en gebaren van Apollo en Hyacinthus.

De aard van deze dubbelzinnigheid wordt duidelijker wanneer we een vergelijking maken met een dergelijke groep in een schilderij van Tintoretto. Het doek met *Christus voor Pilatus* in de Scuola di San Rocco toont, geheel in de achtergrond, eveneens een hechte groep interne toeschouwers [afb. 33]. Bijna alleen de hoofden zijn zichtbaar: men ziet ook hier dus geen voeten. Niettemin is de plaats die de figuren innemen binnen de fictieve ruimte volkomen duidelijk. Tintoretto's perspectief suggereert een aanzienlijke diepte, die zonder enige dubbelzinnigheid ruimte biedt aan de gehele groep. Het is bovendien evident dat de figuren, als ze ten voeten uit waren afgebeeld, door de werking van het perspectief veel geringere afmetingen zouden hebben dan de protagonisten in de voorgrond. Die perspectivische verkleining suggereert een grotere afstand ten opzichte van de beschouwer. In tegenstelling tot zowel Veronese als Tiepolo schiep Tintoretto diepe achtergronden waar talrijke secundaire figuren en andere motieven een plaats konden hebben. Zoveel plaats was er niet op de smalle voorgrond waarin Tiepolo zijn scènes gewoonlijk situeerde.⁵¹

De toeschouwersgroepen in de kunst van Tiepolo vertonen minder verwantschap met het model van de druiventros dan met de *sagoma*. Met deze term worden beschilderde 'silhouetten' aangeduid, vlakke profielen in de vorm van een figuur of figuurdeel, die men over de randen van plafondschilderingen heen in de werkelijke ruimte liet steken.⁵² Dergelijke elementen waren ook gebruikelijk in de Venetiaanse theaters, waar soms zelfs een compleet hemels koor werd gefingeerd op een tweedimensionaal paneel, zodat men uitgebreide figuurgroepen kon zien zonder werkelijke diepte.⁵³ Al in de zestiende eeuw werden dergelijke met figuren beschilderde 'silhouetten' van karton of ander materiaal ook

⁵⁰ Christiansen 1999, p. 682

⁵¹ Zie voor de groepen interne toeschouwers in de kunst van Tintoretto: Zenkert 2003, pp. 44 - 47

⁵² De term had vanaf de zestiende eeuw betrekking op het profiel van architectuurmotieven, maar werd later ook in meer algemene zin gebruikt als synoniem van contour. Grassi en Pepe 1995, p. 726

⁵³ Pirrotta 1975, p. 138: 'Ragioni di prospettiva imponevano poi che i cori che apparivano nelle più sublimi lontananze celesti fossero in realtà formati da fantocce o da sagome (...)'.

op latten bevestigd, en zo op de vloer van het podium geplaatst. Het effect moet min of meer vergelijkbaar zijn geweest met dat van de zijvleugels of *telari*, opeenvolgingen van vlakke, frontaal geziene coulissen met perspectivische voorstellingen van huizen, straten of vertrekken. Op zulke *telari* waren driedimensionale illusies te zien, terwijl zij zelf geen diepte hadden op de podiumvloer. Het effect van diepte kon zo tot in het oneindige worden voortgezet.⁵⁴ Dikwijls moet een opvallende ruimtelijke discrepantie te zien zijn geweest tussen de voorstellingen op de *sagome* of *telari* enerzijds, en anderzijds het perspectief van het tegelpatroon op de podiumvloer of, als een dergelijk patroon er niet was, van de werkelijke objecten en de acteurs die zich over die vloer bewogen.⁵⁵

De vraag ‘waar’ de figuren in Tiepolo’s groepen zich precies bevinden is zeker van belang met betrekking tot de menigte Griekse prinses in het Iphigeneia-fresco. Ook van die figuren is de plaats op ‘het podium’ niet gedefinieerd. Hun relatieve grootte, zeker in vergelijking tot de figuren van Calchas en Iphigeneia, suggereert dat zij zich in de directe nabijheid van de protagonisten bevinden, geheel in de voorgrond dus. Hun voeten ziet men echter niet op de vloer van de loggia rusten, sterker nog: de figuren bevinden zich dieper in de virtuele ruimte dan de grote sarcofaag, want enkele van hen worden door de sarcofaag overlapt, verdwijnen er als het ware achter. Op zijn beurt is de sarcofaag weer geheel achter de plaats voorgesteld waar het altaar zich bevindt, waardoor de smalle ruimte van de gefingeerde loggia aanzienlijk in diepterichting lijkt te worden uitgerekt.

De figurengroep is dus zo voorgesteld dat hij zich zich noch in de voorgrond, noch in de achtergrond bevindt. In een met pen en inkt getekende studie, die zich tegenwoordig in Berlijn bevindt, is de groep inderdaad in tweeën gedeeld: enkele figuren zijn groot in de voorgrond afgebeeld, andere op veel kleinere schaal in de achtergrond.⁵⁶ In het fresco heeft Tiepolo de twee delen samengevoegd, maar hun denkbeeldige plaatsen in de ruimte tegelijkertijd intact gelaten. Geschilderd zonder noemenswaardig chiaroscuro, en dus zonder veel suggestie van volume of massa, overlappen de figuren elkaar bijna als tweedimensionale schakels. Zij zijn als de figuren van een *sagoma*: hoewel aanwezig op de plaats van handeling, nemen zij op die plaats geen plaats in.

Zoals Veronese in het schilderij met *De familie van Darius voor Alexander* een groep toeschouwers voorstelde als aanwezig bij en tegelijkertijd gescheiden van de protagonisten, zo construeerde Tiepolo een uiterst ambivalente positie voor zijn figurengroep in de fictieve ruimte en tijd van het Iphigeneia-fresco. De vorm die hij daarvoor koos was niet de

⁵⁴ Sinisgalli 2000, pp. 21 - 22

⁵⁵ Marinelli 1974, p. 334: ‘La possibilità di assegnare tempi diversi a spazi diversi nell’immagine prospettica deve esser stata agevolata dalla dicotomia, presente nelle scene teatrali, tra prosceni reali ed agibili, dove si muovevano gli attori, e fondali con figure dipinte, fisse quindi per tutta la durata dell’azione. La scena teatrale non si contrappone all’immagine dipinta come un ambiente reale ad un ambiente illusorio, ma è un sistema misto, e perciò ancor più ingannevole, reale solo nella parte più vicina allo spettatore.’

⁵⁶ Schulze Altcapenberg 1996, pp. 31 – 32, cat. no. 8

eenvoudige door Veronese toegepaste 'cesuur', maar een meer gecompliceerde structuur, die het mogelijk maakte de beperkte ruimte in de voorgrond geheel vrij te laten voor de handelende protagonisten, en niettemin in diezelfde ruimte figuranten te laten optreden als actieve getuigen, als visuele echo van Calchas' geschrokken uitdrukking en als 'spiegel' van de beschouwer.

De *pictorial intelligence* waarvan de compositiestructuur van de figuurgroepen getuigt is van een andere orde dan die welke Alpers en Baxandall dachten te zien in wat zij noemden *the peculiarity of the pictorial*. Tiepolo construeerde niet zozeer een visueel spektakel buiten de logica van het voorgestelde, als wel een complexe eenheid van personages, handelingen, tijden en plaatsen. Wat in het theater niet mogelijk was, namelijk het ensceneren van een groot aantal acteurs op een smal podium, kon Tiepolo in de fictieve ruimte van de schilderkunst wel. Tiepolo's interne toeschouwers lijken, hoewel prominent aanwezig, die beschikbare ruimte niet te vullen maar juist vrij te laten, zodat de belangrijkste handeling zonder verwarring kon worden verbeeld.

7.

‘HET OFFER VAN IPHIGENEIA’:
RUIMTEWERKING EN
VERHAALSTRUCTUUR

De fresco's in de hal van de Villa Valmarana zijn alle gewijd aan het verhaal van Iphigeneia, die in Aulis door haar vader Agamemnon werd geofferd, maar door de godin Diana werd gespaard. Op de oostwand van de hal is de grootste schildering aangebracht, met de offerscène en de door Diana gezonden hinde welke op het punt staat de plaats van Iphigeneia in te nemen [1757, afb. 29 en 36, GP 432]. De godin zelf is afgebeeld in het plafondfresco [afb. 34, GP 433], terwijl aan de westwand, dus tegenover de offerscène, nog twee kleinere muurgedeelten voorzien zijn van fresco's met voorstellingen van soldaten en schepen [afb. 37, GP 434 en 435]. Tussen deze beide kleinere fresco's wordt het vlak van de wand onderbroken door de opening van een gang die in de hal uitmondt. Die gang is, zoals hierna zal blijken, van cruciaal belang voor een goed begrip van de fresco's. Dichtbij de hoeken van de hal bevinden zich tenslotte nog vier kleinere deuropeningen, die toegang verlenen tot kamers waarvan de wanden beschilderd zijn met scènes uit de epische dichtwerken van Homerus, Vergilius, Tasso en Ariosto [GP 436 – 452].¹

Zoals bij verschillende andere gelegenheden werkte Tiepolo ook ditmaal samen met de schilder Gerolamo Mengozzi Colonna, een specialist op het gebied van fictieve architectuur en perspectivische illusies, die jaren achtereen scenografieën ontwierp voor twee belangrijke Venetiaanse opera-theaters.² In de hal van de Villa Valmarana verbeeldde Mengozzi een loggia met monumentale zuilen, waartussen Tiepolo's personages verschijnen als acteurs in een theater. Aan een dergelijk decor werd door tijdgenoten waarschijnlijk geen bijzondere betekenis gehecht, want het openen van de wanden door middel van gefingeerde loggia's was bij het decoreren van villa's een gebruikelijke strategie met een lange traditie, evenals het ensceneren van figuren binnen de zo gesuggereerde ruimte.

In het centrum van de loggia schilderde Tiepolo een opvallende witte sarcofaag, die evenals de loggia niet direct lijkt te verwijzen naar de plaats waar in het verhaal de handeling plaatsvond. Als locatie van het offer wordt in de Klassieke tekst een bos genoemd: het bos van Diana, waar een weide met bloemen was. De sarcofaag is ook afgebeeld in eerdere versies die Tiepolo van het onderwerp schilderde en werd in de tweede helft van de twintigste eeuw geïnterpreteerd als een voorbeeld van wat men zag als Giambattista's onconventionele opvatting van historieschilderkunst. In die zin werd het motief althans geïnterpreteerd door Hannegan, die betoogde: 'It is particularly surprising that the confusion should still have persisted in the frescoes of the Villa Valmarana where a close attention to textual accuracy might have been expected of the owner and Tiepolo's patron, count Giustino di Valmarana. However, such clearly was not the case.' De indruk dat

¹ Pallucchini 1945; Levey 1957; Puppi 1967-1968; Mariuz 1978 (2); Mariuz 2008, pp. 139 - 155; Andersson 1983; Hannegan 1985; Avagnina 1990; Barbieri 1996

² De theaters van San Samuele en San Giovanni Criostomo. Zie: Domenichini 1983-84, p. 41

Tiepolo het niet zo nauw nam met de details van het verhaal bevestigde in Hannegan's ogen het beeld van een schilder, die zijn persoonlijke verbeelding de vrije teugels liet en zich nauwelijks bekommerde om het opgedragen onderwerp.³

Het beeld dat Hannegan bevestigd zag was bijna dertig jaar eerder gecreëerd door Levey, en wel naar aanleiding van deze zelfde fresco's in de Villa Valmarana. 'Tiepolo's romanticism,' schreef Levey, 'or rather his fantasy, is something that evolved only slowly as he evolved out of the seventeenth-century tradition of serious historical painting (...) and created a new style for expressing his improvisations on classical themes. A drop in intensity was obvious once he turned from oil painting to fresco; drama was replaced by decorative qualities, and in nearly every case the first aim of the decorative fresco was to create space and air on the wall.'⁴

De Iphigeneia-fresco's in de Villa Valmarana blijken bij nadere beschouwing echter zeker geen willekeurige 'improvisatie' te zijn op een klassiek thema. Zij vertonen wel degelijk een nauwgezette 'textual accuracy', die onder meer tot uiting komt in de manier waarop Tiepolo het verhaal ruimtelijk structureerde. De 'space and air' die hij op de muren schiep waren geen doel in zichzelf, zoals Levey dacht. Integendeel: plaats en ruimte kregen een narratieve functie, zoals dat mogelijk was in de schilderkunst, maar niet in de dichtkunst en ook niet in het theater.

In het volgende zal ik proberen aan te tonen dat Tiepolo inderdaad te werk ging als een serieus en zorgvuldig verteller, en ik zal trachten uiteen te zetten wat zijn vertelwijze was.

Het gaat mij minder om het onderwerp dat is voorgesteld dan om de verhalende kwaliteit, ofwel de *narrativity*, van de voorstelling zelf.⁵ Daartoe beschrijf ik allereerst, in navolging van David Summers, hoe de 'virtual space' van de fresco's wordt waargenomen in de 'real space' waar zij deel van uitmaken. 'In fact', schreef Summers, 'space can only be represented visually as virtual, but at the same time we always encounter a virtual space in a real space.'⁶ De analyse van werkelijke en virtuele ruimte leidt dan onvermijdelijk naar een beschouwing over tijd, eveneens in dubbele zin: de tijd van de voorgestelde handeling en de tijd van de beschouwer.

³ Hannegan 1985, p. 131. Het motief van de sarcofaag komt ook voor op enkele andere Iphigeneia-voorstellingen. Dowley (1986, p. 471) beschreef een tekening van Michel Corneille de Jongere in het Louvre, waarop niet Diana en de hinde zijn voorgesteld maar een grote tombe achter een brandstapel met Iphigeneia. De auteur merkte op dat de tombe goed bij het verhaal van het offer van Iphigeneia zou kunnen passen, maar dan bij de versie waarin zij niet gered wordt maar gedood. Hij wees erop dat het motief ook voorkomt op een prent van Gerard de Lairese met het zelfde onderwerp. Op die prent (gepubliceerd in Hannegan 1985) is eveneens een grote sarcofaag te zien, en ook in dit geval is de interventie van Diana achterwege gelaten.

⁴ Levey 1957, p. 310

⁵ Wolf 2003, p. 180: 'What most scholars have in mind using the terms "narrative" or "narrativity" in discussions of pictures is still either the reference by means of a visual representation to some literary narrative, or the representation of any kind of action in a picture, as opposed to static, descriptive images, but hardly ever the *representation of a story proper*.'

⁶ Summers 2003, p. 43. Zie verder over de relatie tussen werkelijke en 'perspectivische' ruimte, zowel in de schilderkunst als in het theater, onder meer: Jantzen 1938; Marotti 1974, pp.83-87; Kemp 1990, pp. 131 – 148; Elkins 1994, pp. 22 – 29; Puttfarken 2000, pp. 124 – 167.

De fresco's in 'real space'

De hal van de villa is vrij smal, men kan op de meeste plaatsen in die ruimte niet tegelijkertijd de wand met de offerscène zien en het plafond met Diana. Ook heeft men er niet voldoende afstand tot de grote muurschildering, waardoor de perspectivische dieptewerking van de daar weergegeven loggia nauwelijks tot zijn recht komt [afb. 36]. Mengozzi Colonna ontwierp zijn perspectief met de grootst mogelijke distantie, waarschijnlijk ingegeven door het aanzienlijke formaat van de muur en dus ook van de voorstelling zelf, waarin al te steil wijkende lijnen zo veel mogelijk moesten worden vermeden. Een nog steiler perspectief (uitgaande van een geringere distantie) zou immers een storend beeld hebben opgeleverd: het zou te opvallend zijn geweest en dus afbreuk hebben gedaan aan de gewenste suggestie van een 'natuurlijke' uitbreiding van de ruimte in de virtuele dimensie. Door de gegeven afmetingen was een zekere spanning dus onvermijdelijk, een spanning tussen de geloofwaardigheid van het perspectief enerzijds en zijn afstemming op de ruimtelijke positie van de beschouwer anderzijds.

Precies dit type conflict is waarschijnlijk vanaf het allereerste begin inherent geweest aan toepassingen op grote schaal van de lineaire perspectief. Wolfgang Kemp schreef dat al in Masaccio's *Triniteit* sprake was van een discrepantie tussen de functie van het fresco, die de priester en de hem omringende gelovigen dichtbij het altaar betrof, en het perspectivische distantiepunt, dat een ideale beschouwer veronderstelt op bijna negen meter afstand van de muur waarop het fresco zich bevindt.⁷ Nu is de afstand van negen meter die Kemp noemde ten eerste te groot ingeschat en ten tweede onmogelijk precies te berekenen, omdat het fresco geen mathematisch kloppend perspectief heeft en de virtuele ruimte niet in drie dimensies gereconstrueerd zou kunnen worden.⁸ Interessanter is echter dat het door de perspectiefconstructie veronderstelde standpunt van de beschouwer door deze auteur werd geïnterpreteerd als een 'Bestandteil ästhetischer wie ikonographischer Konzepte'. Een mogelijke overweging van zowel esthetische als praktische aard die Kemp niet noemde, maar die de schilder wel kan hebben gehad, betreft het feit dat een geringere distantie in een perspectiefconstructie op zo groot formaat tot veel te steile orthogonalen zou hebben geleid, waardoor het gewenste effect van ruimte zou zijn verstoord.

Dergelijke praktische overwegingen konden natuurlijk samengaan met andere bedoelingen van de schilder. De vermijding van een te extreem perspectief sluit niet uit dat er wellicht ook sprake was van iconografische implicaties. En de distantie waarop Mengozzi Colonna het ideale gezichtspunt in de hal van de Villa Valmarana plaatste lijkt niet alleen te zijn ingegeven door de afmetingen van de te beschilderen muur, maar ook, zoals ik hierna zal

⁷ Kemp 2006, pp. 71-73

⁸ Field 1997, pp. 43 - 61

betogen, door de intentie zich tot een beschouwer te richten die het fresco vanuit een zekere afstand en vanuit één bepaalde richting zou naderen.

Maar laten we eerst de ruimtewerking en de perspectivische structuur van het grote wandfresco zelf eens nader beschouwen. Juist omdat de meeste plaatsen binnen de ruimte van de hal onvoldoende afstand bieden tot de voorstelling, is de beschouwer daar allereerst geneigd naar afzonderlijke motieven en details te kijken. Binnen dat beperkte gezichtsveld overheerst dan al snel het sterke perspectief van een groot motief dat naast het altaar met Calchas en Iphigeneia is afgebeeld, namelijk de reeds vermelde witte sarcofaag. Van geringe afstand bekeken lijkt het centrale deel van het fresco door de perspectivische werking van de grote sarcofaag zelfs in zijn geheel naar de diepte te worden geduwd.

De positie van de sarkofaag is zodanig weergegeven, dat zijn lange zijde loodrecht op het beeldvlak lijkt te staan. Het langwerpige object lijkt zich bovendien geheel *achter* de plaats te bevinden die wordt ingenomen door het altaar met Calcas en Iphigeneia, terwijl het toch nog binnen de grenzen van de ondiepe loggia blijft, wat in evidente tegenspraak is met iedere ruimtelijke logica. Die waarneembare tegenstrijdigheid kan eenvoudig beredeneerd worden, en wel als volgt: van de achterste rij zuilen die de loggia vormen is alleen de meest linkse zuil compleet met basement zichtbaar. Wanneer men nu vanuit de voet van die zuil een denkbeeldige horizontale lijn trekt, dan wordt duidelijk waar de andere zuilen in de rij, als ze volledig zouden zijn weergegeven, precies op de tegelvloer zouden staan. Het zuilenpaar dat achter de volumineuze sarcofaag is afgebeeld blijkt zich dan niet achter, maar vóór die sarcofaag te moeten bevinden. En dankzij de talloze overlappingsen hebben ook veel van de weergegeven personages een plaats in de virtuele diepte gekregen die hen perspectivisch niet zou toekomen. Dat betekent zeker niet dat het geconstrueerde perspectief een ondergeschikte functie heeft in deze voorstelling, want daarvoor is het in de weergave van de sarcofaag en de portico te prominent aanwezig. De constructie is echter gespleten van aard en de suggestieve werking ervan moet op extreme wijze concurreren met die van de overlappingsen.

De discrepantie tussen de ruimte waarin de sarcofaag is weergegeven en die van de gefingeerde loggia is des te merkwaardiger, als men de manier in aanmerking neemt waarop Tiepolo dit motief weergaf in andere versies van hetzelfde onderwerp. In twee eerdere voorstellingen schilderde hij een vergelijkbare sarcofaag, maar met een heel wat minder steil perspectief [GP 96 en GP 402]. De lange zijde werd in die composities niet loodrecht op het beeldvlak voorgesteld, maar bijna volledig naar de beschouwer toe

gekeerd.⁹ Het lijkt bijna alsof de schilder speciaal voor de Villa Valmarana een opvallend ruimtelijk conflict heeft willen construeren. Ik zal proberen aannemelijk te maken dat Tiepolo die contradictie niet creëerde vanuit een soort superieure ongeïnteresseerdheid in de regels van het perspectief, maar, integendeel, ter verkrijging van een nauwkeurig gecalculeerd effect.

Op een tekening van Tiepolo in Trieste, eveneens met het offer van Iphigeneia, ziet men een zelfde sarcofaag, maar nu weer loodrecht op het beeldvlak en dus in een veel sterker perspectief afgebeeld.¹⁰ In tegenstelling tot de diverse geschilderde versies heeft deze tekening echter een verticaal formaat, en de vergelijking maakt duidelijk dat Tiepolo het motief steeds zo plaatste, dat het effect ontstond van een perspectivisch wijkende lijn, die de aandacht naar het centrum van de verschillende composities leidt. De sarcophagen suggereren dus ook diepte, en wel een diepte die zich uitbreidt achter het kader van elke voorstelling.

Het merkwaardige is nu dat in de versie van de Villa Valmarana de door de sarcofaag gesuggereerde diepte zich niet lijkt uit te breiden achter het volledige kader dat gevormd wordt door de randen van het grote fresco, maar achter het meer beperkte kader dat aan de linker en rechter zijde samenvalt met de gefingeerde zuilen aan weerszijden van het altaar. Of, zoals het werd geformuleerd door Hannegan: '(...) the altar, with its sarcophagus-like adjunct, is turned completely so that it lies perpendicular to the picture plane while the accompanying columns now serve to form a deep porch, aligned with the actual shape and space of the hall, in which the action of the subject is located.'¹¹

In het centrum van het fresco lijkt zich dus een apart perspectief te openen, gericht op een kijker met een relatief smal blikveld. Het is alsof zich binnen de ruimte van de loggia een tweede, minder brede maar ook diepere ruimte bevindt, welke slechts een deel van de afgebeelde protagonisten bevat. De niet onbelangrijke figuur van Agamemnon staat er bijvoorbeeld buiten.

Er is nog een andere tegenstrijdigheid. Wanneer men in de hal omhoog kijkt, dan ziet men aan het plafond, aan weerszijden van de fictieve opening met de godin Diana, een geometrisch patroon van verdiepte velden gesuggereerd. Diepliggende vlakken van hetzelfde type zijn voorgesteld in het fresco met de offerscène aan de wand, en wel in het plafond van de daar voorgestelde loggia. De beide structuren, die van het fictieve en die van het werkelijke plafond, lijken bedoeld te zijn om te worden gezien als elkaars voortzetting. Maar de richtingen komen niet met elkaar overeen, althans niet zolang men ze bekijkt

⁹ Op precies die wijze is een sarcofaag afgebeeld in een prent van Gerard de Lairese met eveneens een voorstelling van Het offer van Iphigeneia, gepubliceerd in Hannegan 1985, en eerder ter sprake gebracht door Dowley (1968, p. 471).

¹⁰ Rizzi 1988, pp. 128 - 129

¹¹ Hannegan 1985, p. 128

vanuit de ruimte van de centrale hal. De perspectivisch wijkende lijnen verschijnen pas in elkaars verlengde, wanneer de beschouwer in de opening gaat staan van de reeds vermelde gang, recht tegenover de wand met de offerscène. Alleen van daaruit gezien verschijnen de voorstellingen aan het plafond en aan de muur, met de actie van Diana en het tafereel van het offer, in een ononderbroken ruimte en vormen zij samen *een enkel beeld*. En alleen vanuit die positie ziet de beschouwer het gebaar van Diana precies naar de plaats van het altaar gericht, en de blikken van de omhoog kijkende Grieken naar Diana.¹² Alleen gezien vanuit dat punt ook produceert het perspectief van de architectuur in het grote wandfresco een effectieve suggestie van diepte [afb. 34].

Wanneer men ook maar één stap verder naar voren doet, dan lijkt de diepte van de gefingeerde loggia zienderogen te krimpen, de illusie wordt verstoord, en naarmate men verder de hal in loopt ziet men de vlakheid van de muur zich meer en meer opdringen, tot het moment dat alleen nog de perspectivische werking van de witte sarcofaag waarneembaar is.

De beide voorstellingen aan de wand en aan het plafond veronderstellen dus een beschouwer die zich op de overgang bevindt tussen twee ruimten in het hart van de villa: de overgang van de gang naar de hal. De schilderijen zijn er duidelijk niet op berekend om benaderd te worden door een gast die, aangekomen via het terras aan de voorzijde, daar wordt binnengeleid om direct na het betreden van de hal een eerste blik op de fresco's te werpen. Eerder richten zij zich naar een kijker die zich al in het gebouw bevond, dus naar de bewoner en opdrachtgever zelf: graaf Giustino Valmarana.

Die vermoedelijk naar binnen gerichte functie stemt overeen met de relatief intieme indruk die de *palazzina* nog altijd maakt. In zijn inleiding bij Tiepolo's *Opera completa* van 1968 schreef Guido Piovene over de villa als over één van de meest eenvoudige van alle *ville venete*.¹³ Ook andere auteurs maakten melding van die kenmerkende eenvoud en intimiteit. 'A private air hangs still around the villa' schreef Levey in zijn Tiepolo-biografie, en Andersson wees op de bescheiden vertrekken, de eenvoudige facade, met andere woorden het meer private dan representatieve karakter van het gebouw.¹⁴ Giustino Valmarana heeft er waarschijnlijk inderdaad een nogal stil en teruggetrokken leven geleid.¹⁵

¹² De betekenis hiervan werd verwoord door Levey, die schreef: 'The drama is expressed neither in the wall fresco nor on the ceiling, but in taut relationship between the two' (Levey 1957, p. 308). De hinde verschijnt dus niet in 'de ruimte van de beschouwer', en evenmin bevindt de beschouwer zich in de ruimte van de handeling, zoals Matthias Bleyl suggereerde: 'Anche qui lo spettatore si trova in mezzo alle rappresentazioni, quindi in mezzo all'azione' (Bleyl 1998, p. 126).

¹³ Piovene was zelf een neef van Giustino Valmarana, de grootvader van de huidige bewoonster Carolina Valmarana, die schreef over de hechte familieband tussen beide neven (Valmarana 2005).

¹⁴ Levey 1986 (ed. 1994), p. 242; Andersson 1983, pp. 20 – 21. De laatstgenoemde auteur maakte een vergelijking met eerdere Amor-programma's in de Villa Farnesina, Palazzo Farnese en de Loggia Orsini te Rome.

¹⁵ Puppi 1967-1968, pp. 234 – 235: '(...) non pare di trovare tracce – ed è singolare – di una sua presenza nella vita politica e amministrativa locale. Si tratta di "un signor molto ricco", le cui aspirazioni si direbbero decisamente rivolte a un godimento privato degli agi, garantiti dalla propria florida situazione economica (...)'

De fresco's lijken dus niet zozeer bedoeld te zijn voor representatie als wel voor privé-gebruik. Hoe nu zou de bewoner zich door de vertrekken van het gebouw hebben bewogen, terwijl zijn oog op de Iphigeneia-voorstelling viel? Zoals gezegd: het is alleen vanuit de opening naar een interne gang, dat men de perspectivische werking van de fresco's goed kan waarnemen. De functie van die gang was zeker niet marginaal, gezien de opvallende architectonische omlijsting die de aandacht vestigt op de uitmonding ervan midden in de hal.¹⁶ Vanuit die centrale plaats leidt de gang zijwaarts door het gebouw, tussen de 'kamer van de Aeneïs' en de 'kamer van de Gerusalemme liberata' [afb. 39].

De twee kamers zelf zijn niet alleen bereikbaar via de hal, maar hebben ook deuren die op de gang uitkomen. Men kan dus vanuit elke kamer via de gang weer teruglopen naar de hal. Aan het uiteinde van de gang ziet men dan tenslotte een derde deur, waarachter zich een heel ander gedeelte van de villa bevindt. Het betreft een ruimte zoals verder nergens in de plaatselijke architectuur voorkomt, namelijk een extern trappenhuis. Het trappenhuis heeft de vorm van een apart bouwlichaam, dat oprijst aan de westflank van de villa en wordt bekroond door een koepeltje.¹⁷

Via het externe trappenhuis kan men het gebouw binnengaan en zo de beide verdiepingen betreden. Bovendien, en dat was misschien belangrijker, vormen trappenhuis en gang samen de enig mogelijke verbinding waarlangs men de hal kan bereiken vanuit de vertrekken op de bovenverdieping. Wanneer de bewoner vanuit die vertrekken de trap afdaalde en aankwam op de *piano nobile*, dan was het eerste dat hij zag, aan het andere einde van de gang, een klein stukje fresco. De donkere gang strekte zich voor hem uit als een rechthoekige koker, die de blik op een exact omkaderd en helder belicht fragment van de voorstelling richtte [afb. 38].

Het fragment verschijnt als een volledig op zichzelf staand tafereel. In de voorgrond ziet men het altaar met Iphigeneia en Calchas. Direct achter hen is een dicht opeengepakte groep soldaten zichtbaar, met gezichtsuitdrukkingen gelijk aan die van de offerpriester. Net boven de figuren wordt het beeld afgesneden, de gefingeerde loggia ziet men dus niet. De sarcofaag is echter, dankzij het feit dat hij zo sterk werd verkort, grotendeels zichtbaar en verleent het tafereel samen met de afgebeelde vloertegels een helder en overtuigend perspectief, met een min of meer centraal gelegen vluchtpunt.

Het gaat inderdaad om dezelfde smalle en diepe ruimte die ik hierboven heb beschreven als een aparte fictie binnen het bredere perspectief van de loggia. De wijkende orthogonalen van de sarcofaag verschijnen nu zelfs precies in het verlengde van de richting waarin men het plafond van de gang voor zich ziet. De geconstateerde perspectivische incoherentie lijkt dan ook verklaard te kunnen worden uit het feit dat het fresco was berekend op een beschouwer die langs deze weg naderde.

¹⁶ Cevese 1971, p. 197

¹⁷ Ibid. p. 185

Waar men dus als eerste mee werd geconfronteerd, en wel op een buitengewoon geconcentreerde wijze, was de scène waarin Calchas op het punt staat om Iphigeneia te offeren en *schrikt*. Calchas laat het offermes zakken en kijkt met open mond omhoog, naar een voor de beschouwer nog onzichtbaar mirakel. De soldaten achter hem herhalen de verwonderde uitdrukking op zijn gezicht, als in een echo.

De afstand die men vervolgens door de gang aflegt om tot op de drempel naar de hal te geraken bedraagt slechts enkele passen, tijdens welke het beeld dat men nu te zien krijgt niet geleidelijk verschijnt, maar zich razendsnel opent. Wat men daar plotseling ziet is een overrompelende 'deus ex machina': in de hemel boven de offerscène verschijnt de godin Diana, terwijl zij met een gebaar van haar arm de hinde zendt die de plaats zal innemen van Iphigeneia. De schuin omhoog starende, intense blikken van de figuren rond het altaar leiden ertoe dat de beschouwer sterk geneigd is zelf eveneens in die richting te kijken. Hij ziet daar een grote wolk afgebeeld, waarop de hinde is voorgesteld. Wolk en hinde lijken te zweven tussen het plafond en de wand, ergens in de omvattende ruimte die wordt gesuggereerd door de gecombineerde perspectieven van beide fresco's. Alle aandacht wordt in eerste instantie in beslag genomen door het verbazingwekkende illusionisme waarmee dit motief van wolk en hinde is weergegeven.

Er is nu zoveel tegelijk te zien dat de beschouwer tijd nodig heeft om met zijn blik over de verschillende onderdelen van de voorstelling te bewegen. Als hij die tijd neemt en stil blijft staan, dan ziet hij elementen in de voorstelling die hij voorheen niet zag. Geheel rechts in de marge, afgezonderd tussen grote zuilen, herkent hij de figuur van Agamemnon die zijn gelaat bedekt. Aan het plafond ziet men dan behalve Diana ook nog twee andere figuren, die echter niet onmiddellijk herkenbaar zijn omdat ze vanuit deze positie onderste boven worden waargenomen.

Wel is nu een bijzonder geraffineerd ruimtelijk effect zichtbaar. Diana's hand en kleding lijken zich lager dan het plafondniveau te bevinden, de *putto* die beneden Diana is voorgesteld overlapt met zijn voet het gefingeerde kader, terwijl een vleugeldeel van een andere *putto*, die boven Diana is voorgesteld, op zijn beurt afgesneden wordt door die zelfde virtuele lijst. De godin lijkt zo tot een ruimte te behoren die zich uitbreidt dwars door de fysieke grenzen van de werkelijke ruimte heen.

Wanneer de kijker tenslotte de hal betreedt, dan verliest het zojuist waargenomen beeld zijn samenhang. Pas nadat men zich heeft omgedraaid en in tegenovergestelde richting naar het plafondfresco kijkt, wordt goed duidelijk dat de beide zojuist onderste boven waargenomen figuren allegorieën zijn van winden. Onder hen, op de wand tegenover de offerscène, is nu de haven van Aulis zichtbaar, met schepen die klaarliggen voor vertrek.

De architectuur van de villa organiseert de bewegingen van de beschouwer dus in verschillende momenten van waarneming, die scenografisch zijn uitgebuit. Natuurlijk biedt de weg door de gang niet de enig mogelijke toegang naar de hal, er zijn maar liefst zes

andere deuren waardoor men de ruimte eveneens kan binnenkomen. Maar door welke deur men de hal ook betreedt, men zal altijd moeten bewegen om de fresco's vanuit achtereenvolgende standpunten waar te nemen. De verschillende onderdelen van de voorstelling zullen dan steeds in een andere volgorde worden gezien. Geen van de deuren neemt echter een zo centrale plaats in als de deur vanuit de gang. Naar die plaats is het perspectief van het grootste fresco gericht, en alleen daar verschijnen de voorstellingen aan de wand en aan het plafond als een coherent geheel. Wie langs die weg nadert ziet in een eerste moment de schrik van de Grieken, dan de *deus ex machina*, vervolgens de figuur van Agamemnon en tenslotte twee krachtig blazende winden boven de haven van Aulis.

Het offer als theater en als vertelling

De opeenvolging van fragmenten die men al naderend waarneemt krijgt pas betekenis wanneer de beschouwer voldoende vertrouwd is met de literaire tekst waar de voorstelling naar verwijst.¹⁸ Tiepolo baseerde zich, zoals hierna zal blijken, op enkele gedeelten uit het slot van Euripides' *Iphigeneia in Aulis*. Het thema dat hij verbeeldde was dus ontleend aan een Klassieke tragedie, en de fresco's doen inderdaad denken aan een theatrale encensering. Het spektakel dat Tiepolo en Mengozzi Colonna met picturale middelen realiseerden kon in de theaters echter niet zonder meer worden voorgesteld. Met name de scène met de miraculeuze interventie van Diana vormde een probleem. De theatrale opvoering van een dergelijke 'deus ex machina' werd als absurd en 'onwaarschijnlijk' beoordeeld. In de classicistische poëtica van de Franse zeventiende eeuw was de eis van *vraisemblance* geformuleerd in termen van *bienséance*: datgene wat in de ogen van het publiek gepast, aannemelijk of geloofwaardig was. Alles wat tegen die zienswijze indruiste diende te worden vermeden. Om die reden koos Racine voor zijn *Iphigénie en Aulide* van 1674 een afwijkend einde.¹⁹

De Valmarana-fresco's kunnen dan ook niet rechtstreeks in verband worden gebracht met de praktijk van het toenmalige theater, zoals werd gesuggereerd door Levey. Deze auteur benadrukte de in zijn ogen 'essentially operatic quality' van de fresco's en verwees onder meer naar de opera *Iphigenia in Aulide*, geschreven door de uit Venetië afkomstige auteur

¹⁸ In de tegenwoordige literatuur is over Tiepolo's literaire bron enig misverstand ontstaan. Maria Elisa Avagnina schreef dat de afgebeelde scènes zijn ontleend aan de *Ilias*, en ook Barbieri associeerde het onderwerp van de fresco's met Homerus. Zoals Levey echter al eerder terecht opmerkte, komt de naam *Iphigeneia* noch in de *Ilias*, noch in de *Odyssee* voor, evenmin als het verhaal van het offer. Avagnina 1990, p. 70; Barbieri 1996, p. 63; Levey 1994 (1986), p. 231.

¹⁹ Zie over de classicistische opvatting van waarschijnlijkheid: Jansen 2001, pp. 222 – 223. Zie over de historische receptie van het Iphigeneia-drama: Jauss 1978, pp. 210 - 262

Apostolo Zeno en opgevoerd in Wenen in 1718.²⁰ Zeno ontleende de plot en de karakters van zijn libretto echter niet aan de tragedie van Euripides, maar aan de versie van Racine.²¹

Er was nog een andere reden waarom pogingen om de slotscène met het offer op de planken te brengen weinig gelukkig waren.²² De encensering vereiste namelijk een groot aantal personages, hetgeen op het toneel al snel een visuele en sonore chaos tot gevolg had. ‘Van Ingegneri tot Voltaire’, schreef Hénin, ‘hebben allen de mislukking vastgesteld van de representatie van het offer op het toneel.’ De meeste dramaturgen gaven er dan ook de voorkeur aan het verhaal door een verteller te laten reciteren, in plaats van het te tonen in een dramatische handeling.²³

Ook de offerscène aan het slot van de Klassieke tragedie (een slot dat waarschijnlijk niet afkomstig is van Euripides zelf maar van een latere dichter²⁴) wordt door een boodschapper aan Clitaimnestra *verteld*, als een gebeuren dat zich voltrok buiten het gezichtsveld van het publiek. Een verbindend element tussen Tiepolo’s Iphigeneia-voorstelling en zijn fresco’s in de vier aangrenzende kamers, waarvan de onderwerpen niet aan tragedieteksten zijn ontleend maar aan epische dichtwerken, is dan ook dat het in alle gevallen gaat om de omzetting van vertelling naar voorstelling, van het verbale naar het zichtbare. Het epos is immers de kunst die vertelt, terwijl de zichtbare voorstelling het domein is van de schilderkunst en het theater. Tiepolo maakte de episoden van vertelkunst op een theatrale wijze zichtbaar, waarmee gedemonstreerd werd wat de schilderkunst meer vermocht dan zowel het toneel als het epos. De ‘deus ex machina’, die op toneel vertoond ongeloofwaardig zou zijn, kon door de dichter alleen in woorden worden verteld. Maar Tiepolo liet het wonder zien.²⁵

Het slot van het Iphigeneia-drama kon, zoals gezegd, niet worden verbeeld zonder een veelheid aan figuren en omstandigheden ten tonele te voeren, wat in de theaters tot grotere problemen leidde dan in de schilderkunst. Om die reden achtte de Franse theoreticus Du Bos het onderwerp meer geschikt voor de schilderkunst dan voor het toneel.²⁶ En al eerder, halverwege de zeventiende eeuw, had de toneelschrijver en theoreticus D’Aubignac in zijn belangrijke *La pratique du théâtre* bij wijze van voorbeeld niet een theatrale, maar een picturale weergave van het verhaal geschetst:

‘Wie het offer van Iphigeneia wil schilderen,’ schreef D’Aubignac, ‘plaatst haar niet alleen met Calchas aan de voet van het altaar; maar naar het voorbeeld van Timanthes voegt hij er

²⁰ Levey 1957, pp. 304 – 305 en noot 41

²¹ Simonde de Sismondi 1827, p. 377

²² Zie voor de populariteit van het onderwerp in de achttiende eeuw: Levey 1957, pp. 304 – 305 en p. 307

²³ Hénin 2003, p. 391.

²⁴ Rutherford 2005, p. 174

²⁵ Zie over het waarschijnlijke en het onmogelijke in de tragedie en het epos, en de wijze waarop die Aristotelische contradictie sinds de zeventiende eeuw werd opgevat: Jansen 2001, pp. 223 - 225

²⁶ Du Bos 1719 (ed. 1993), p. 34

al de Griekse prinsen aan toe met een voldoende trieste houding, haar oom Menelaus met een zeer bedroefd gezicht, haar moeder Clitaimnestra huilend en wanhopig en tenslotte Agamemnon met een sluier voor zijn gezicht om zijn natuurlijke tederheid te verbergen en niettemin door deze pose de overmaat van zijn smart te tonen. Hij zou ook niet vergeten in de hemel Diana te laten verschijnen, die op het punt staat de arm en het zwaard van de offerpriester tegen te houden: zodat al die verschillende handelingen deze droeve en vrome ceremonie begeleiden en er deel van uitmaken, een ceremonie die zonder al deze ingenieuze omstandigheden zwak zou zijn en ontdaan van zijn ornamenten.’²⁷

De beschrijving van deze zeventiende-eeuwse theatertheoreticus was bedoeld als voorbeeld van een centrale handeling (*action principale*), samengesteld uit verschillende ‘incidenten’ ofwel *actions dépendantes*, die ‘aan de centrale handeling voorafgaan, deze begeleiden en er op volgen’. De termen die hij gebruikte waren afkomstig uit de literaire kritiek van de Italiaanse zestiende eeuw, waarin het onderscheid tussen epos en tragedie een centraal thema was geweest.²⁸ Anders dan de tragedie kenmerkte het epos zich door een ‘complexe eenheid’, een eenheid waarin de voorgestelde handeling uitgebreid was met toegevoegde episoden, allegorieën, ornamenten en secundaire figuren.²⁹

Het principe van ‘complexe eenheid’ werd in 1636 ook van toepassing verklaard op de schilderkunst, en wel door Pietro da Cortona, tijdens een dispuut met Andrea Sacchi in de Romeinse *Accademia di S. Luca*. Da Cortona pleitte voor *grandi dipinti* met grote aantallen figuren en een epische structuur, waarin meerdere episoden geschakeld waren aan een enkel hoofdonderwerp (*principale argomento*). De verschillende episoden en scènes zouden zodanig geordend moeten worden dat ze ondergeschikt waren aan één *scena principale* die ‘in het midden triomfeert’.³⁰

Een aspect dat voor zover bekend niet door Da Cortona ter sprake werd gebracht is het in de secundaire episoden belichaamde tijdsverloop. De zestiende-eeuwse criticus Castelvetro had in zijn commentaar op Aristoteles’ *Poetica* betoogd dat in Homerus’ *Ilias* de eigenlijke

²⁷ D’Aubignac 1715 (ed. 1971), pp. 76 – 77: ‘Celui qui voudra peindre le sacrifice d’Iphigenie, ne la mettra pas tout seule au pied de l’autel avec Calchas, mais à l’exemple de Timanthes, il y ajoutera tous les Princes Grecs avec une contenance assez triste, Menelaüs son oncle avec un visage extrêmement affligé, Clytemnestre sa mere pleurant & comme desesperée, enfin Agamemnon avec un voile sur son visage pour cacher son tendresse naturelle aux Chefs de son armee, & montrer néanmoins par cette adresse l’excès de sa douleur. Il n’oublieroit pas aussi de faire paroître dans le Ciel Diane toute prête d’arrêter le bras & le glaive du Sacrificateur: à cause que toutes ces différentes actions accompagnent & font partie de cette triste & pieuse ceremonie, qui seroit foible & denuée de ses ornemens sans toutes ces ingenieuses circonstances.’

²⁸ In Frankrijk was met name de poetica van Tasso tegen het midden van de zeventiende eeuw zeer actueel, wat onder meer tot uiting kwam in de epische dichtwerken van Chapelain en de Scudéry. Beiden imiteerden zowel het onderwerp als de structuur van de *Gerusalemme liberata* en parafraseerden in hun inleidingen de ideeën van Tasso. Zie Unglaub 2006, pp. 178 - 179

²⁹ Springarn 1963, p. 75; Hénin en Bonfait 2000, pp. 28 - 29; Hénin 2003 p. 327 en pp. 346 - 370

³⁰ Mahon 1947, p. 42 n. 50 en p. 184 n. 65; Wittkower 1958 (ed. 1985), pp. 263 – 266; Helsdingen 1971, pp. 104 – 116; Sutherland Harris 1977, pp. 34 – 35; Merz 1991, pp. 258 – 264; Hénin 2003, pp. 411 – 414; Dufresnoy 1668 (ed. 2005), pp. 43 – 46 en pp. 278 - 281

handeling (*l'attione principale*) bestaat uit de toorn van Achilles, maar dat Homerus ook gebeurtenissen vertelt welke aan die toorn voorafgingen en erop volgden. Het ging om 'bijkomende' gebeurtenissen zonder welke de *attione principale* niet zou hebben plaatsgevonden.³¹ Deze functie van terugwijzen en vooruitlopen in de tijd werd in de tweede helft van de zeventiende eeuw voor het eerst genoemd in beschrijvingen van schilderijen. In zijn beroemde *conférence* over Poussin's *De Israëliteten verzamelen de Manna* benadrukte Le Brun dat de afgebeelde episoden in dit schilderij een serie elkaar volgende gebeurtenissen vertegenwoordigen. De ordening van die gebeurtenissen werd vervolgens door Félibien beschreven als een poëtische plot.³²

In Italië werd de verbeelding van een tijdsverloop in schilderijen ter sprake gebracht door Bellori, die zich sterk maakte voor het gebruik van zogenoemde 'anachronismen': motieven die als tekens verwijzen naar voorafgaande of toekomstige verhaalmomenten, zodat het beeld als poëzie zou kunnen worden 'gelezen'.³³ Tenslotte vergeleek ook Algarotti de 'omstandigheden' die in een schilderij de handeling 'begeleiden' met de achtereenvolgende tijdsmomenten in het werk van de dichter.³⁴ Als onderwerp van historieschilderkunst had Algarotti dus eveneens een handeling voor ogen die meervoudig was, en een tijdsverloop impliceerde.

Opeenvolgende handelingen konden in de schilderkunst slechts getoond worden door een rangschikking van motieven die elk een ander moment in de tijd vertegenwoordigen. In de synchroniciteit van de picturale ruimte werden objecten, figuren of 'omstandigheden' samengebracht die fungeerden als de episoden van een diachroon verhaal. Zo plaatste

³¹ Castelvetro 1570 (ed. 1968) p. 89: '(...) esse sono narrate accessoriamente, & come cose senza la narrazione delle quali accessoria non passò l'attione principale dell'ira (...).'

³² Félibien 1669, p. 206: 'Car pour représenter parfaitement l'Histoire qu'il traite, il avoit besoin des parties necessaires à un Poëme, afin de passer de l' infortune au bonheur. C'est pourquoi l'on voit que ces groupes de figures qui font diverses actions, sont comme autant d'Episodes qui servent à ce que l'on nomme Peripeties (...).'

; Hénin 2003, pp. 356 – 362; zie over de kunst van Poussin in relatie tot Tasso's poëtica: Unglaub 2006. Zie voor een beschouwing vanuit narratologisch standpunt over de verbeelding van tijdsverloop in de schilderkunst: Wolf 2003

³³ Bellori 1672 (ed. 1931), p. 42: 'Però li Pittori sono necessitati servirsi spesso dell'anacronismo, ò riduzione d'attioni, e di tempi varij in un punto, ed in una occhiata dell'historia, ò della favola, per far'intendere col muto colore in uno istante quello, che è facile alpoeta con la narratione (...).'

Zie ook Dowley 1976, pp. 320 – 321, Hénin 2003, pp. 364 – 370 en Keazor 2007, pp. 24 - 30.

³⁴ Algarotti 1756 (ed. 1969), p. 381: 'In un punto però [la Pittura e la Poesia] differiscono di non lieve importanza; ed è questo, che il poeta, rappresentando la sua favola, racconta quello che è avvenuto innanzi, prepara quello che è per avvenire dipoi, trapassa per tutti i gradi dell'azione; e si vale, ad operar nell'uditore i più grandi effetti, della successione del tempo; e il pittore, all'incontro, privo di tanti aiuti, trovasi confinato nel rappresentar la sua favola ad un momento solo dell'azione. Se non che, qual momento è cotesto? Momento in cui può recare dinanzi all'occhio dello spettatore mille obbietti in una volta, momento, ricco delle più belle circostanze che accompagnano l'azione, momento equivalente al successivo lavoro del poeta.'

Gott dang interpreteerde deze passage mijns inziens ten onrechte als uitdrukking van een tendens die zij omschreef als 'Gewichtsverlagerung von der Haupthandlung zu Nebenszenen': 'Wenn der Höhepunkt nicht von der inneren oder äusseren Spannung der Handlung her definiert wird, sondern von der Vielfalt und Vielzahl der Begleitumstände, dann besteht die Gefahr, dass das Thema selbst zum blossen Aufhänger wird.' Gott dang 1999, pp. 145 - 146). Vgl. ook Hénin 2003, pp. 353 – 354.

Pietro Testa in de eerste helft van de zeventiende eeuw alle episoden van het verhaal van het offer van Iphigeneia bij elkaar in een enkele compositie [afb. 35]. Men ziet de schepen in de haven van Aulis, de droeve Agamemnon die zijn gelaat verbergt, het altaar in het heilige bos van Diana met Calchas en Iphigeneia die op het punt staat geofferd te worden, de godin die neerdaalt uit de hemel en de hinde die op aarde verschijnt, de Grieken die hevig schrikken, alle elementen dus (met uitzondering van het bos van Diana) die later ook door Tiepolo verbeeld zouden worden in de Villa Valmarana. Elementen die, hoewel tegelijkertijd getoond, verwijzen naar achtereenvolgende verhaalmomenten.³⁵

De schreeuw van de Grieken

Evenals Testa hield ook Tiepolo zich exact aan het verhaal zoals het in de tragedie door een boodschapper wordt verteld aan Clitaimnestra. Meer dan de oudere meester benadrukte hij echter het moment van de goddelijke interventie. De dominante plaats van de voornaamste handeling ten opzichte van de andere voorgestelde episoden gold in de achttiende eeuw als een essentiële voorwaarde voor de weergave van verschillende tijdsmomenten in een enkele compositie. Deze eis kwam onder meer tot uitdrukking in de kritiek die Jonathan Richardson formuleerde op Rafaëls *Transfiguratie*: 'There must be one principal action in a picture. Whatever Under-Actions may be going on in the same instant with That, and which it may be proper to insert, to Illustrate, or Amplify the Composition, they must not divide the Picture, and the Attention of the Spectator. O Divine *Rafaëlle*, forgive me if I take the Liberty to say I cannot approve in this particular of that Amazing Picture of the *Transfiguration*, where the Incidental Action of the Man's bringing his Son possess'd with the Dumb Devil to the Disciples, and their not being able to cast him out is made at least as conspicuous, and as much a Principal Action as that of the Transfiguration. The Unity of Time is indeed preserv'd, and this Under-Story wou'd have made a fine Episode to the Other (tho' the Other would not properly do This, as being of more Dignity than he Principal Story in this case) but Both together mutually hurt one another.'³⁶

Niet alleen gaf Tiepolo de episode van de goddelijke interventie een prominente plaats ten opzichte van de andere componenten van het verhaal, maar hij baseerde zich bovendien op een meer gedetailleerde lezing van de tragedietekst dan kunstenaars vóór hem ooit hadden gedaan. De Griekse dichter introduceerde het gebeuren met de woorden: 'Plotseling gebeurde er een wonder.' In de daarop volgende regels wordt het wonder voornamelijk geëvoceerd door een beschrijving van de geschrokken reacties van Calchas en het

³⁵ Cropper 1988, pp. 122 – 125, no. 61

³⁶ Richardson 1725 (ed. 1971), pp. 56 – 57. Zie ook: Dowley 1976.

verzamelde Griekse leger: ‘De priester gaf een schreeuw; het hele leger schreeuwde bij het zien van dit onverwachte verschijnsel (...)’.³⁷ Het is opmerkelijk hoe nauwgezet Tiepolo de Klassieke tekst heeft gevolgd: de Griekse soldaten zijn, evenals Calchas, voorgesteld met omhoog starende blikken en open monden. Sommige monden zijn zo ver geopend dat een rij tanden te zien is. Visueel vormt de schreeuw van het Griekse leger inderdaad de meervoudige ‘echo’ van Calchas’ schreeuw.³⁸

De nadrukkelijke weergave van dit belangrijke moment uit het Klassieke verhaal wijkt af van de wijze waarop het onderwerp gewoonlijk werd verbeeld. Giambattista Piazzetta schilderde kort voor zijn dood, en zeven jaar voor Tiepolo’s werkzaamheid in de Villa Valmarana, een groot doek waarin hij Iphigeneia voorstelde terwijl zij door Agamemnon zelf naar de offerplaats wordt begeleid. De priester Calchas heeft het rituele mes, dat hem op een schaal wordt aangereikt, nog niet ter hand genomen. Piazzetta koos dus een moment voorafgaand aan de dramatische ontknoping en stelde Agamemnon voor in een handeling die niet beschreven staat in de tragedietekst.³⁹

Bijna twee decennia eerder, in het jaar 1732, decoreerde Giambattista Crosato het plafond van de *anticamera* in de *palazzina della caccia* te Stupinigi, Piemonte, eveneens met een voorstelling van het offer van Iphigeneia. De voorstelling strekt zich uit langs alle vier de zijden van het gewelf, en precies zoals in de Villa Valmarana zijn tegenover de offerscène enkele schepen afgebeeld in een haven. Diana is boven de hoofden van Calchas en Iphigeneia afgebeeld, terwijl bij het altaar de hinde verschijnt. Maar geheel in tegenstelling tot de voorstellingswijze van Tiepolo lijken de hinde noch Diana door de andere personages te worden opgemerkt.⁴⁰

Ook in een schilderij van Federico Bencovich uit 1715 lijken de figuren elk in stilte voor zich uit te kijken, ieder een andere kant uit.⁴¹ De hinde en Diana bevinden zich in de nabijheid van het altaar, maar worden niet opgemerkt. Alleen een priester links van Iphigeneia kijkt direct in de richting van het offerdier, maar hij toont geen enkele reactie. Elke figuur lijkt op te gaan in een eigen activiteit of gedachte.⁴² De hele offerscène is

³⁷ Buijs (Euripides) 1991, p. 94 (vgl. Rutherford 2005, p. 222)

³⁸ De voorstellingswijze wijkt af van die op een getekende studie in Berlijn, waar de figuren aan weerszijden van Calchas zijn weergegeven met neergeslagen blikken, evenals Iphigeneia zelf. Schulze Altcapenberg 1996, pp. 31 – 32, cat. no. 8

³⁹ Knox 1992, p. 149 XIII en pp. 205 – 208. Het late doek van Piazzetta (datering: 1750; afm.: 142 x 208) bevindt zich nu in de Biblioteca Malatestiana te Cesena.

⁴⁰ Fiocco 1944, pp. 39 – 40 en Tav. 1 – 4

⁴¹ Krückmann 1988; Binion 1994, pp. 150 – 151 (zie ook entry no. 71 op p. 431); Magani, in Nepi Sciré en Romanelli 1995, pp. 202 – 203

⁴² Krückmann (1988, p. 46) merkte op dat niet alleen de priester links van Iphigeneia zich naar de hinde wendt, maar ook Iphigeneia zelf, evenals de priester rechts en de beul. Ook schreef hij dat de blikken van de twee jongemannen rechts van Iphigeneia op de hinde zijn gericht. De ogen en gezichten van de laatstgenoemde figuren zijn echter slechts vaag aangeduid en ook de soldaat aan de linkerzijde van de compositie is niet met een bepaalde herkenbare blikrichting weergegeven. De ogen van Iphigeneia, de priester rechts van haar en de beul zijn zeker niet op het offerdier gericht. De naar het schijnt onopgemerkte aanwezigheid van de hinde hangt mogelijk samen

gehuld in een duistere atmosfeer, waarmee misschien een aspect is uitgedrukt van het verhaal zoals het is overgeleverd in Ovidius' *Metamorfosen*. De Romeinse dichter schrijft dat Diana op het moment van haar ingrijpen een sluier van wolken over de ogen van de aanwezigen wierp, zodat niemand zag wat er gebeurde.⁴³ Die verhullende wolken werden in illustraties van het verhaal soms zeer nadrukkelijk in beeld gebracht, bijvoorbeeld in het hierboven genoemde schilderij van Piazzetta.

In de Franse theaters van de zeventiende eeuw was weer een andere versie van het verhaal geïntroduceerd, volgens welke Diana zich persoonlijk richt tot de aanwezigen bij het altaar.⁴⁴ Op deze wijze werd zij ook in de schilderkunst voorgesteld: Charles de la Fosse gaf de godin weer als in dialoog gewikkeld met Calchas en Sebastien Bourdon liet een Diana zien die Iphigeneia eigenhandig optilt en naar de hemel draagt.⁴⁵

De wijze waarop Tiepolo de scène weergaf is dus opmerkelijk omdat, in tegenstelling tot eerdere interpretaties, één van de meest dramatische passages uit de tragedietekst zeer letterlijk is gevolgd en een prominente plaats kreeg: de passage waarin wordt verteld hoe de Grieken op het moment van het wonder schrikken en schreeuwen.

Het moment waarop Agamemnon zijn gelaat bedekt

De sterke concentratie op een welomschreven handelingsmoment had, zoals hieronder zal blijken, consequenties voor de weergave van de figuur van Agamemnon. Op het eerste gezicht lijkt Tiepolo de koning te hebben afgebeeld op een volledig conventionele wijze: de figuur reageert niet op het wonder en houdt met zijn kleed het gezicht bedekt. Het gebaar was al ter sprake gebracht door Cicero, die schreef dat de Griekse schilder Timanthes de figuren van Calchas, Odysseus en Menelaos met toenemende uitdrukkingen van droefheid had voorgesteld, maar ten slotte het gezicht van Agamemnon verborg, omdat de grootste droefheid niet met het penseel kon worden weergegeven. Plinius voegde er aan toe dat Timanthes de enige schilder was die de gave had de beschouwer zich meer te laten voorstellen dan feitelijk was afgebeeld. Deze opmerking werd later hernomen door Alberti, die schreef dat de Griekse schilder het hoofd van Agamemnon niet toonde maar verhulde,

met het feit dat het dier oorspronkelijk geen deel uitmaakte van de compositie, althans pas naderhand aan de voorstelling lijkt te zijn toegevoegd (ibid. p. 66).

⁴³ Innes 1955, pp. 268 - 269

⁴⁴ Dowley 1968, p. 475 n. 61. Zie ook de hierboven geciteerde passage uit d'Aubignac's *La pratique du théâtre*, waarin beschreven wordt hoe Diana zelf op het punt staat de arm en het zwaard van de offerpriester tegen te houden.

⁴⁵ Gustin – Gomez 2006 Vol 2, p. 37 P. 48; Thuiller 2000, pp. 242 – 243 no. 98. De voorstellingswijze van Bourdon had, zonder dat de schilder het kon weten, wel degelijk een parallel in de Klassieke Oudheid, zoals blijkt uit een beeldengroep in Kopenhagen uit de 2^e eeuw v.Chr., die pas werd opgegraven in 1886. De groep stelt Artemis voor die Iphigeneia optilt van het altaar. Zie: Studniczka 1926.

zodat een ieder zich bij het verdriet van de vorst meer kon voorstellen dan met het oog waarneembaar was.⁴⁶

Halverwege de zeventiende eeuw was dit oude ideaal van indirecte artistieke uitbeelding echter onderwerp van felle kritiek. In 1670, ongeveer twee jaar na Le Brun's lezing over de expressie van menselijke passie, schreef Grégoire Huret dat Timanthes door eigen onvermogen niet in staat was geweest zijn werk naar behoren te voltooien, en dat het bedekken van het gelaat een manier was van onkundige of luie schilders om zich de moeite te besparen. Enkele jaren daarvoor had Le Brun een eigen (nu verloren) versie van het offer van Iphigeneia geschilderd, met een ingenieuze variatie op het traditionele gebaar van Agamemnon: de koning schermde zijn gezicht weliswaar af ten opzichte van de personages bij het altaar, maar niet ten opzichte van de beschouwer, zodat deze toch zijn gezichtsuitdrukking kon zien.

De discussie over Timanthes was tijdens het leven van Tiepolo nog altijd actueel. In 1757, het jaar waarin Giambattista werkte aan *Het offer van Iphigeneia*, voltooide de Franse kunstenaar Carle Van Loo een schilderij met het zelfde onderwerp. In de opdracht, afkomstig van het hof van Frederik de Grote, werd expliciet gevraagd het gezicht van Agamemnon te tonen, om zijn pijn uitgedrukt te kunnen zien. Het schilderij ontketende in Frankrijk een hevige controverse, welke begon met een lovend pamflet van de Comte de Caylus, geschreven nog voordat het doek in de *Salon* werd tentoongesteld. Opmerkelijk is dat het debat uitsluitend ging over de vraag hoe extreme emoties moesten worden verbeeld en verder geen betrekking had op de weergave van het gekozen onderwerp.⁴⁷

Al eerder hadden schilders Agamemnon's gelaat onverhuld voorgesteld, of de figuur zelfs helemaal niet bij het offer van Iphigeneia afgebeeld. Een legitimatie voor die keuze was voorhanden in het verhaal zoals verteld door Ovidius. Zijn *Metamorfosen* behoorden ook in de achttiende eeuw nog overal tot de vaste intellectuele bagage van alle ontwikkelde personen, en de passage over het offer van Iphigeneia moet dan ook algemeen bekend zijn geweest.⁴⁸ Ovidius beperkte zich tot een korte verwijzing naar de verwisseling van Iphigeneia en de hinde, en noemde verder, afgezien van de godin Diana, geen enkel ander personage. Er is dus geen sprake van Calchas, van Clitaimnestra, of van Agamemnon.⁴⁹ Een Ovidiaanse interpretatie is bijvoorbeeld zichtbaar in het werk van Johann Wilhelm Baur, een kunstenaar die 151 illustraties tekende bij de *Metamorfosen*. De serie werd uitgegeven in Wenen en kende tot in de achttiende eeuw verschillende heruitgaven. In de

⁴⁶ Cicero, *Orator* XXII, 74; Plinius, *Naturalis Historiae* XXXV, 1, 73; Alberti 1435 (ed.1972), p. 82.

⁴⁷ Zie over het offer van Iphigeneia in de Franse schilderkunst en de discussie over Timanthes: Dowley 1968; Fullenwider 1989; Montagu 1994 (2); Crow 1999

⁴⁸ Innes 1955, p. 24

⁴⁹ Ibid. p. 269

prent met het offer van Iphigeneia is Agamemnon wel weergegeven, maar met onverhuld gelaat.⁵⁰

We mogen aannemen dat Tiepolo, ook als hij geen enkele weet had van de polemieken die in Frankrijk over het thema werd gevoerd, diverse voorbeelden kende van Iphigeneia-voorstellingen waarin Agamemnon ofwel op andere wijze dan met bedekt gelaat was afgebeeld, of in het geheel niet. Schilderijen zoals het hierboven vermelde doek van Piazzetta bijvoorbeeld, waarin Agamemnon is weergegeven terwijl hij zijn dochter naar de offerplaats leidt. Wellicht kende Giambattista ook prenten naar het beroemde schilderij van Bourdon, waarop de schrik en grote consternatie van de Grieken is voorgesteld, maar niet Agamemnon die zijn gelaat bedekt. Of misschien had hij het doek met het Iphigeneia-offer van Giulio Carpioni gezien, waarin noch Diana, noch Agamemnon is voorgesteld.⁵¹ Zeker is dat Tiepolo zelf in een eerdere versie die hij van het onderwerp schilderde de koning niet heeft voorgesteld met bedekt gelaat. Het gaat om een vroeg doek dat zich nu in een Venetiaanse privéverzameling bevindt, en waarin Griekse soldaten te zien zijn die actief reageren op de verschijning van Diana en de hinde: zij kijken omhoog en wijzen, maar het traditionele gebaar van Agamemnon ontbreekt [ca.1730, GP 96].

Toen Tiepolo werkte aan de fresco's in de Villa Valmarana vertegenwoordigde het motief van het verholde gelaat van Agamemnon zeker niet de enig denkbare voorstellingswijze. Integendeel, het verbeelden van de figuur was een keuze die ook anders had kunnen zijn. De argumenten voor die keuze lagen voor Giambattista en zijn opdrachtgever waarschijnlijk niet zozeer in het oude verhaal van Timanthes, als wel in de tekst van Euripides' tragedie zelf. Het was in die tekst dat het gebaar van Agamemnon voor het eerst was beschreven, en aan die tekst moet Timanthes ooit het idee hebben ontleend voor zijn fameuze, maar verdwenen schilderij.

Het feit echter dat in het centrum van Giambattista's grote fresco de geschrokken reactie van de Grieken, hun schreeuw en daarmee het exacte moment van de goddelijke ingreep, zo sterk is benadrukt, had onvermijdelijk tot gevolg dat het verhullende gebaar van Agamemnon op die plaats problematisch werd.⁵² De Griekse tekst is namelijk heel expliciet

⁵⁰ Hope Greenberg 1994/1997; Bonnefoit 1998, p. 32

⁵¹ Donzelli en Pilo 1967, p. 111 en fig. 120: Giulio Carpioni, *Sacrificio di Ifigenia*, 1665 of later, Coll. Donzelli. Iphigeneia is groot in voorgrond voorovergebogen afgebeeld, over haar heen buigt zich een figuur die het offermes omhoog houdt, klaar om toe te stoten, een oude priester met witte baard (Calchas?) houdt een schaal onder haar hoofd; op de achtergrond kijken twee figuren (alleen de hoofden zijn zichtbaar en een opgeheven arm) met grote aandacht toe, geheel links onderaan, in de uiterste voorgrond, steken de kop en een poot van de hinde in beeld; geen Diana, geen Agamemnon: de compositie lijkt ontleend aan de iconografie van het offer van Isaac.

⁵² Hoe sterk een achttiende-eeuwse beschouwer in Venetië zich bewust was van de chronologie van een voorgesteld verhaal, en hoe groot het belang was dat hij hechtte aan de schilder Kunstige weergave van een precies moment in die chronologie, blijkt onder meer uit Gherardi's eerder vermelde beschrijving van schilderijen van Sebastiani Ricci. Zie hierover Gott dang 1999, pp. 125 - 129

over Agamemnon's houding tijdens het goddelijk ingrijpen. De koning staarde eerst naar de grond: 'Daar stonden de Atriden, en heel het leger, de ogen neergeslagen.'⁵³ Daarna, op het moment dat de hinde met een klap op aarde belandde en Iphigeneia plotseling was verdwenen, schreeuwden alle Grieken het uit. Alle Grieken, dus ook Agamemnon.

Tiepolo stelde Agamemnon dan ook niet direct naast het altaar voor, maar plaatste hem aan de andere zijde van een visuele barrière, gevormd door de geschakelde motieven van sarcofaag en grote dubbele zuilen. Zo scheidde hij de figuur van de plaats van de offerscène, en deelde hem toe aan een afgezonderde plaats in de fictieve ruimte van Mengozzi's loggia.

Die ruimtelijke verwijdering komt overeen met een afstand in tijd, en wel op verschillende niveaus: dat van de tijd waarin de beschouwer de twee verschillende 'plaatsen' waarneemt en dat van de verhaaltijd. Voor de beschouwer is het, gezien de grote afmetingen van het fresco in de relatief smalle ruimte van de hal, onmogelijk om met één enkele blik tegelijkertijd naar de offerscène en naar Agamemnon te kijken: men ziet ofwel de ene 'plaats' of de andere. Wie vanuit het trappenhuis en de gang de hal binnenkomt zal dus in eerste instantie naar het altaar en de interventie van Diana kijken, en pas nadat de blik van die scène is afgewend wordt het mogelijk om Agamemnon te zien.

Wat de beschouwer dan ziet, namelijk het gebaar waarmee Agamemnon zijn gezicht verbergt, behoort tot een ander verhaalmoment dan dat waarin de interventie van Diana plaatsvindt. Volgens de Griekse tekst bedekte Agamemnon zijn gelaat op een eerder moment, een moment dat het begin markeert van het door de boodschapper aan Clytaimnestra vertelde verhaal. Het betreft de aankomst van Iphigeneia bij de offerplaats: 'Zodra vorst Agamemnon zijn dochter het bos in zag komen lopen om gedood te worden slaakte hij een luide kreet; hij wendde zijn hoofd af en hilde met zijn mantel voor zijn ogen.'⁵⁴ Precies dat moment is verbeeld in een muurschildering uit Pompei, waar te zien is hoe Agamemnon zijn gelaat bedekt, terwijl Iphigeneia naar de plaats gevoerd wordt waar zich pas later het offer zal voltrekken.⁵⁵

Verhaalmomenten en momenten van waarneming

In de hal van de Villa Valmarana verschijnt het complete gebeuren in een helder en gelijkmatig licht. Agamemnon die zijn gezicht verbergt, Calchas die het offermes op

⁵³ Buijs (Euripides) 1991, p. 94 (vgl. Rutherford 2005, p. 222)

⁵⁴ Buijs (Euripides) 1991, p. 93 (vgl. Rutherford 2005, p. 221)

⁵⁵ De schildering, nu in Museo Nazionale te Napels, is afkomstig uit de zogenoemde 'Casa del poeta tragico', werd opgegraven in 1824 en behoort tot de 'vierde stijl'. Iphigeneia wordt naar de offerplaats gedragen door Odysseus (met baard, gekleed met de voor hem kenmerkende 'Exomis') en door Diomedes. Rechts staat de ziener Calchas en links Agamemnon, die zijn mantel over het hoofd heeft getrokken en met zijn rechter hand het gezicht bedekt (De Franciscis 1963, Tav. XXXV; Hodske 2007, pp. 257 – 258, Taf. 175, 1.2 Kat. 229)

Iphigeneia gericht houdt, de verzamelde Grieken die opkijken en schreeuwen, Diana die de hinde zendt, de winden die blazen, de opwaaiende vaandels, de schepen in de haven en de soldaten die zich klaarmaken voor de reis, al de elementen van het in de tragedie vertelde verhaal, alle personages en hun verschillende handelingen, alle episoden en omstandigheden zijn tegelijkertijd present. Zij worden door de beschouwer echter niet alle tegelijk waargenomen.

Wanneer men vanuit het trappenhuis van de villa (of vanuit één van de aangrenzende kamers) de gang betreedt, en aan het eind van de gang een eerste fragment van het fresco ontwaart, dan ziet men in eerste instantie alleen de schreeuw van de Grieken, maar nog niet de oorzaak van hun schrik. Die oorzaak was ook voor de Grieken zelf niet onmiddellijk zichtbaar: zij *hoorden* een klap, maar *zagen* niet wat er gebeurde.

Opnieuw blijkt hoe nauwgezet Tiepolo zich heeft gehouden aan de tekst van de tragedie, die luidt: ‘(..) iedereen had duidelijk de slag gehoord maar niemand zag waar het meisje gebleven was.’⁵⁶ Precies dat heeft Tiepolo geschilderd: voor het oog van de beschouwer is Iphigeneia weliswaar nog aanwezig, maar de personages bij het altaar zien haar niet meer. Zelfs Calchas is zich niet meer van haar aanwezigheid bewust: met één hand houdt hij nog het offermes vast, zijn andere hand en arm houdt hij uitgestrekt achter de rug van Iphigeneia, maar zonder haar aan te raken.

Nadat de boodschapper heeft verteld dat de Grieken een klap hoorden en dat Iphigeneia verdwenen was, vervolgt hij zijn verslag met te verhalen dat Calchas, en na hem alle anderen, het uitschreeuwden toen zij plotseling een offerdier zagen verschijnen ‘dat werd gezonden door een god.’ Precies dat gebeuren wordt op spectaculaire wijze zichtbaar wanneer de beschouwer de korte afstand door de gang heeft afgelegd en aankomt in de deuropening naar de hal. Het is het moment van *meraviglia*, de verwondering als gevolg van de goddelijke interventie, de onverwachte omkeer in het verhaal en de overrompelende schilderkunstige ‘macchina’.

Na verloop van tijd dwaalt de blik dan verder naar de marge van de voorstelling, waar de wanhopige Agamemnon is afgebeeld. Zijn houding en gebaar maken deel uit van de episode die aan het mirakel voorafging en waarmee het verhaal begon. De figuur fungeert, zoals Bellori het formuleerde met betrekking tot vergelijkbare personages in schilderijen van Carracci en Maratti, als een anachronisme. Het verbergen van het gelaat verwijst *per contrasegno*, als een teken, naar het moment waarop Iphigeneia aankwam bij de offerplaats.

⁵⁶ Buijs (Euripides) 1991, p. 94 (vgl. Rutherford 2005, p.222)

Er wordt dus iets opgeroepen dat niet is voorgesteld, zoals in de tragedie het verslag van de boodschapper verwijst naar een niet getoond gebeuren.⁵⁷

Niet alleen het wanhopige moment dat voorafging, maar ook het gelukkige moment na het goddelijk ingrijpen is verbeeld. Het wordt al aangekondigd in het grote wandfresco, waar boven het altaar een vaandel zichtbaar is dat beweegt in de wind. Het vaandel lijkt te verwijzen naar de goede afloop van het verhaal, als een suggestie van wat ten opzichte van de rest van het voorgestelde nog in de toekomst ligt.⁵⁸

Nadat de beschouwer de hal tenslotte is binnengegaan en zich daar heeft omgedraaid, krijgt hij een goed zicht op de beide krachtig blazende allegorische figuren die in het plafondfresco de terugkeer van de wind vertegenwoordigen. Die gebeurtenis vindt plaats aan het einde van het verhaal: pas dan, nadat Iphigeneia verdwenen is en de hinde geofferd, kondigt Calchas het vertrek van de schepen aan.

De beide wind-allegorieën zelf zijn dus niet direct bij de offerscène voorgesteld, maar in een afzonderlijke positie aan het plafond. Men neemt ze pas vanuit het juiste gezichtspunt waar wanneer men de muur met de offerscène de rug heeft toegekeerd. Meer nog dan de figuur van Agamemnon zijn zij eigenlijk niet aanwezig op de plaats van handeling. Allegorieën zijn immers slechts symbolen die, zoals De Piles het uitdrukte, als onzichtbaar beschouwd moeten worden en er alleen zijn om hun betekenis.⁵⁹

Tegenover het fresco met de offerscène, op de wanden aan weerszijden van de opening naar de gang, zijn nu de schepen zichtbaar. In de voorgrond ziet men verschillende figuren afgebeeld, waarvan er nog slechts twee een blik werpen in de richting van de muur met de offerscène. Het zijn steelse blikken: geheel links kijkt een figuur juist over de schouder van een soldaat, waar hij half achter verscholen blijft. En aan de rechterkant ziet men een personage dat, eveneens half verborgen, bijna wantrouwig tussen twee zuilen door staat te kijken. De overige figuren zijn voorgesteld met afgewend gelaat, sommige zijn al met de rug naar de beschouwer gekeerd. Zij buigen zich voorover in de richting van de schepen en lijken voorbereidingen te treffen voor de reis. Evenals het gebaar van Agamemnon is hun

⁵⁷ Bellori 1672 (ed. 1931), p. 42 (leven van Annibale Carracci, na de beschrijving van o. m. *Ulisse Liberatore*, *Ulisse legato all'arbore della nave* en *Medusa Punita*): 'In questa e nell' altre immagini descritte raccoglieremo alcuni esempi dell' anacronismo usato con molta lode da Annibale ; poiche Mercurio non fù presente, nè infuse la medicina nella tazza contro l'incantata bevanda di Circe, fingendo Homero diversamente (...). Nè Minerva lo ritenne con la mano legato all' arbore della nave, per salvarlo dall' insidioso canto delle Sirene, ma così lo dispose il pittore per denotare l' assistenza divina, e riportare in una attione, & in un tempo solo, quello che in più tempi, ed attioni diverse, fà commodamente il poeta con le parole. Così hora nella favola di Perseo, havendo à lui Mercurio data la spada, Annibale nondimeno lo figurò presente alla decollatione di Medusa, per contrasegno (...). Zie ook p. 52. Vgl. over dit onderwerp Dowley 1976, Hénin 2003, p. 366 en Keazor 2007, pp. 24 -30.

⁵⁸ Mariuz 1978 (2), p. 259.

⁵⁹ Piles 1699 (ed. 1969), p. 59, over allegorieën en heidense godheden : 'il faut considérer ces symboles comme invisibles, & comme n'y étant que par leur signification'.

handeling ondergeschikt aan de *action principale* : zij vormen een ‘episode’ die de centrale handeling verrijkt met een toegevoegd verhaalmoment .

Afstemming van ruimte en tijd

Een afstemming van de verbeelde tijd en ruimte met de gezichtspunten van een bewegende beschouwer was in de schilderkunst niet nieuw, en werd al in de zestiende eeuw gerealiseerd in Correggio’s koepelfresco van de kathedraal van Parma. Zoals Carolyn Smyth heeft aangetoond openden zich voor het oog van de gelovigen, terwijl zij door het kerkship in de richting van het altaar liepen, een serie opeenvolgende en steeds grotere frescosegmenten, die stap voor stap de geschiedenis zichtbaar maakten van de dood van Maria tot haar hemelvaart en tenslotte de aankondiging van haar kroning.⁶⁰ De auteur corrigeerde hiermee de eerdere observatie van Shearman, die geen dynamische opeenvolging, maar een enkel ideaal standpunt van de beschouwer had aangenomen.⁶¹

Tiepolo zelf had enkele jaren vóór zijn werkzaamheid in de Villa Valmarana een driejarig verblijf in Würzburg afgesloten, waar hij onder meer het gewelf boven het monumentale trappenhuis van de Prins-bisschoppelijke residentie had beschilderd. De compositie van het grote fresco had hij nauwkeurig afgestemd op wat men waarneemt tijdens het beklimmen van de trappen. Het trappenhuis, dat alleen gebruikt werd tijdens de ceremoniële ontvangst van hoge gasten, brengt de bezoeker in een opeenvolging van wat Krückmann ‘ruimtelijke situaties’ noemde. De auteur heeft uitvoerig beschreven hoe de enorme schildering is berekend op de voortdurend wisselende blikrichtingen van de traplopende beschouwer, en gezien moet worden als een serie op elkaar volgende beelden.⁶²

Al eerder dan zijn verblijf in Würzburg, in de balzaal van het Venetiaanse Palazzo Labia, schilderde Tiepolo in twee fresco’s twee momenten uit de geschiedenis van Antonius en Cleopatra. In beide scènes zijn dezelfde protagonisten voorgesteld in twee verschillende handelingen, maar die handelingen kunnen door de beschouwer niet tegelijkertijd worden waargenomen. De fresco’s bevinden zich in de werkelijke ruimte recht tegenover elkaar, zodat men eerst het ene verhaalmoment waarneemt, dan het andere.⁶³

De manier waarop Tiepolo de tijd en ruimte van zijn voorstellingen relateerde aan de tijd en ruimte van de beschouwer verschilde van fresco tot fresco, van ‘real space’ tot ‘real space’. In de intieme ruimte van de Villa Valmarana zag de bewoner de slotscène van een Klassiek drama voor zich ontvouwen, in de balzaal van Palazzo Labia sleutelmomenten van een

⁶⁰ Smyth1997, p. 66: ‘The viewer progresses forward in space and forward in the Virgin’s posthumous history, moving from her death to her Assumption and to an allusion to her imminent Coronation.’

⁶¹ Shearman 1992, p. 186

⁶² Krückmann 1996 I, pp. 29 - 43

⁶³ Vgl. Bleyl 1998, p. 126

historisch verhaal, en in het trappenhuis van Würzburg werd de bezoeker van het duister via de dageraad naar het licht geleid, van het Amerikaanse via het Aziatische en Afrikaanse naar het Europese continent.

De genoemde voorbeelden betreffen werken uit Tiepolo's rijpere periode van de jaren veertig en daarna. In het derde hoofdstuk heb ik enkele eerdere fresco's van Tiepolo onderzocht, fresco's in volkomen verschillende ruimten met totaal andere functies, waarin de schilder de relatie tussen de virtuele ruimte en tijd enerzijds en de plaats en bewegingen van de beschouwer anderzijds op verschillende manieren structureerde. In de Gesuati-kerk maakte hij gebruik van het feit dat men het grote plafondfresco onmogelijk met een enkele blik kan omvatten. De beschouwer wordt ugenodigd eerst zelf stil te staan en dan het bewegende oog op achtereenvolgende episoden in het afgebeelde gebeuren te laten rusten. Nog eerder, in de 'Sala rossa' van het aartsbisshoppelijk paleis te Udine, richtte Tiepolo de voorstelling aan het plafond zo in dat de bezoeker de indruk krijgt zich naar één bepaald punt in de zaal te moeten begeven, waar hij vervolgens op overrompelende en zeer confronterende wijze in de ruimte en tijd van het voorgestelde verhaal lijkt te zijn geplaatst.

Al deze voorafgaande ervaringen lijken tenslotte te zijn geculmineerd in de fresco's met *Het offer van Iphigeneia*. Ook hier worden de opeenvolgende verhaalmomenten niet tegelijkertijd waargenomen, maar na elkaar. Er is sprake van een zeer precieze relatie tussen de in de fresco's weergegeven ruimte en tijd enerzijds, en anderzijds de ruimte en tijd van de beschouwer. Maar daar komt iets bij dat in deze vorm niet eerder werd vertoond: terwijl de beschouwer zich beweegt door de villa, beweegt hij zich als het ware ook door het voorgestelde verhaal. De elementen van dat verhaal heeft Tiepolo georganiseerd op een manier die doet denken aan Poussin: als een poëtische plot, met een begin (een toestand van wanhoop), een midden (het moment van dramatische omslag of *peripetie*, bron van *meraviglia*) en een eind (de toestand van geluk).⁶⁴ De in tijd uiteenlopende gebeurtenissen dwong hij echter niet in de gesloten synchronische ruimte van een narratieve *tableau*, zoals de Franse meester had gedaan. De eenheid van de verschillende episoden komt nu op een totaal andere wijze tot stand: in de achtereenvolgende waarnemingen van een beschouwer die zich door de 'real space' van de Villa Valmarana beweegt.

⁶⁴ Zie over de verbeelding van de Aristotelische plot in de kunst van Poussin: Thuillier 1967, pp. 196 – 206; Hénin 2003, pp. 356 – 362; Unglaub 2006, pp. 157 – 197.

8.

SAMENVATTING EN CONCLUSIE

In het eerste hoofdstuk heb ik laten zien hoe Tiepolo in de tweede helft van de twintigste eeuw werd beschreven als een kunstenaar die zich had gedistantieerd van de traditie van serieuze historieschilderkunst. Het betrof een opvatting die was geformuleerd en uitgewerkt door een aantal kunsthistorici van naam, onder wie Hermann Bauer, Michael Levey, Svetlana Alpers, Michael Baxandall en Adriano Mariuz. De visie van deze auteurs werd zeker niet algemeen gedeeld: door Christiansen werd de schilder zelfs aangeduid als ‘one of the greatest storytellers of Western art.’¹ Maar in een niet onbelangrijk deel van de literatuur werd Tiepolo gepresenteerd als een kunstenaar die de middelen van zijn kunst en zijn intelligentie als schilder niet in dienst stelde van het verbeelden van een *historia*, maar van het scheppen van een puur visueel spektakel. Er was een beeld van zijn kunstenaarschap geconstrueerd dat omschreven zou kunnen worden als een mythe.

De esthetische benadering, en het zesde zintuig van Du Bos

De wortels van deze ‘mythe’ zijn aanwijsbaar in een bekende *topos* uit de zeventiende en achttiende eeuw, die betrekking had op de gehele Venetiaanse schilderkunst. Titiaan, Veronese en andere Venetianen zouden magistraal zijn geweest in hun kleurgebruik en imitatie van de natuur, maar onwetend als het ging om het onderwerp, dus om het voorgestelde verhaal. Zij misten, met andere woorden, de literaire eruditie waar Poussin zich juist in onderscheidde. Deze historische kritiek lijkt nooit helemaal te zijn verstomd, keerde althans als een bijna vanzelfsprekend oordeel terug in de kunsthistorische literatuur van de twintigste eeuw. Niet zelden lijkt daarbij sprake te zijn geweest van een vermenging met het modernistische ideaal van artistieke autonomie. Wat in de achttiende eeuw nog gold als een gemis, de afwezigheid van eruditie en de eenzijdige nadruk op schoonheid, kreeg nu de allure van een intrigerende vernieuwing. Een vernieuwing welke niet alleen werd toegedicht aan Tiepolo, die als laatste representant van de traditie eenvoudig als uitzondering kon worden voorgesteld, maar ook aan Giorgione en Titiaan, die juist het begin van de traditie vertegenwoordigden.²

¹ Christiansen 1996, p. 74

² In de catalogus bij de tentoonstelling *Bellini Giorgione Titian and the Renaissance of Venetian Painting* (2006) werden Giorgione en Titiaan door David Alan Brown expliciet omschreven als dragers van een vernieuwing die zich zou kenmerken door het streven naar artistieke autonomie. ‘It was the Venetian painter’s approach to subject matter that was new, with the textual source or program indicated by the patron serving as a point of departure for an autonomous artistic invention that was meant to be admired for its own sake (...).’ Brown 2006, pp. 28 – 29. De meer recente catalogus bij de aan Giorgione gewijde tentoonstelling van 2009-2010 in Castelfranco opende met een inleiding door Antonio Paolucci, waarin wordt betoogd dat een zichtbaar natuurverschijnsel de ware protagonist zou zijn van het schilderij dat bekend staat als de *Tempesta*. De auteur stelt dat met dit schilderij de moderniteit in de beeldende kunsten begint. Paolucci 2009, p. 20.

In de afgelopen jaren namen verscheidene auteurs nadrukkelijk afstand van wat nu werd gezien als een kunsthistorische vooringenomenheid. Zo stelde Andrea Gottdang vast dat de Venetiaanse historieschilderkunst van de zeventiende en achttiende eeuw veelal ten onrechte is afgedaan als te weinig historisch en te ‘farbenfroh’ om een serieuze morele les te kunnen bevatten.³ En Barcham, die een uitgebreide contextuele en iconografische studie wijdde aan de religieuze schilderijen van Tiepolo, schreef in zijn monografie over de kunstenaar: ‘The most profound value of Tiepolo’s painting is its honest seriousness. His commitment to his subject matter was total.’⁴

Niettemin heeft de esthetiserende tendens in de Tiepolo-literatuur het beeld van de schilder voor een groot deel bepaald. Door sommige auteurs werd Giambattista voorgesteld als een briljante maar oppervlakkige decorateur, anderen zagen hem vooral als een performer. Zijn kunst werd beschreven als een visueel feest van licht, lucht en ruimte zonder verdere ‘betekenis’, of als de neerslag van een irrationeel verbeeldingsproces. Sommige van de in deze literatuur verwoorde argumenten en conclusies leken in eerste instantie direct aan te sluiten bij zienswijzen van auteurs uit de zeventiende en achttiende eeuw, maar hebben bij nadere beschouwing weinig of niets met die historische opvattingen gemeen.

Neem bijvoorbeeld het in het eerste hoofdstuk genoemde onderscheid dat Levey maakte tussen enerzijds de emotie die een door Tiepolo verbeeld *verhaal* bij de beschouwer teweeg kan brengen, en anderzijds het genoegen dat wordt opgewekt door de voorstellingswijze zelf, de directe ervaring van *space and air*. Op het eerste gezicht lijkt een dergelijk onderscheid misschien inderdaad verwant aan opvattingen die werden geformuleerd in de achttiende eeuw. Levey’s nadrukkelijke gebruik van de term ‘genoegen’ (*pleasure*) maakt die associatie zelfs onvermijdelijk. De historische auteur die in dit verband moet worden genoemd is Du Bos, die als eerste stelde dat het zintuiglijk genoegen bepalend is voor het oordeel over kunst. Aangezien *plaisir* een emotie is, betoogde Du Bos, voltrekt het oordeel over kunst zich niet via de rede maar via *sentiment*. En hij definieerde *sentiment* als een onmiddellijke, fysieke reactie van een nieuw zintuig, een *sixième sens*, vergelijkbaar met de tastzin of het gehoor.

In de achttiende eeuw werd *plaisir* echter niet opgevat als een exclusieve functie van het oog, althans Du Bos bedoelde met de *sixième sens* niet het gezichtsvermogen. Zijn *sentiment* reageerde niet op een visueel ‘feest’, maar was een passie die wel degelijk in belangrijke mate werd ontketend door de in het schilderij verbeelde handeling.⁵ Het genoegen dat door het ‘zesde zintuig’ werd opgewekt had dan ook niets te maken met een

³ Gottdang 1999, pp. 9 – 10 en pp. 104 – 107.

⁴ Barcham 1991, p. 47.

⁵ Du Bos 1703 (ed. 1993), p. 277: ‘C’est ce sixième sens qui est en nous sans que nous voyions ses organes.’ Du Bos meende dat onze passie slechts wordt opgewekt door schilderijen met personages en een handeling die belangwekkend genoeg zijn om ons te beroeren. Vgl. Lombard 1913, pp. 216 – 217.

pure illusie van *space and air*. Integendeel, het ging om een emotie die pas kon ontstaan na herhaald kijken, waarna men zich juist niet meer liet overrompelen door zintuiglijke illusie. De beschouwer gaf zich dan over aan wat langzaam vorm kreeg in de eigen verbeelding. Het sleutelwoord was niet zinsbegoocheling maar *imagination*. Deze historische ervaringswijze, en de wijze waarop hierover werd geschreven door Du Bos, Algarotti en andere achttiende-eeuwse auteurs, kwam uitvoerig ter sprake aan het slot van het vierde hoofdstuk.

Ruimtewerking: coloriet en perspectief

Een andere twintigste-eeuwse veronderstelling, die eveneens ten onrechte in verband werd gebracht met opvattingen van Giambattista's tijdgenoten, had betrekking op het coloriet van de schilder. Tiepolo zou in zijn kleurcomposities een 'door de ruimte stralend licht' zichtbaar hebben gemaakt. Mariuz meende in het kleurengamma van één van de fresco's een Newtoniaanse logica te zien, en wees later evenals Alpers en Baxandall op een passage van Zanetti, waarin deze opmerkt dat de schilder dankzij bepaalde kleurcontrasten een effect van 'zon' in zijn fresco's zou introduceren. De genoemde auteurs interpreteerden de woorden van Zanetti als een bevestiging van hun eigen stelling dat de composities van Tiepolo zich zouden kenmerken door een geheel nieuwe, heldere kwaliteit: die van het licht. De relatie tussen Tiepolo's coloriet en de kleurtheorie van Newton is echter, zoals ik aan het einde van het eerste hoofdstuk heb betoogd, op geen enkele wijze aan te tonen. En de geciteerde tekst van Zanetti, die ik in het tweede hoofdstuk nader heb beschouwd, bleek niet zozeer betrekking te hebben op een effect van natuurlijk licht als wel op een verheving van de intensiteit van in schilderijen weergegeven huidkleur. Over Giambattista's kleurbehandeling werd bij mijn weten zowel in de historische als in de moderne literatuur verder bijzonder weinig geschreven. Het tweede hoofdstuk heb ik dan ook geheel aan dit onderwerp gewijd.

De wijze waarop Tiepolo met coloristische middelen diepte suggereerde verschilde sterk van de destijds gebruikelijke en sinds de zeventiende eeuw ook op theoretisch niveau geformuleerde *prospettiva aerea*, ofwel de suggestie van toenemende verte door geleidelijke kleurvervaging, en kwam evenmin overeen met het door Vasari genoemde principe van contrastwerking tussen figuur en achtergrond. In plaats daarvan ontwikkelde Tiepolo een aspect dat, zij het in geringere mate, waarneembaar is het kleurgebruik van Veronese en ook in sommige composities van Sebastiano Ricci. Afzonderlijke motieven maakte hij ondergeschikt aan brede kleurzones met onderling contrasterende kleursterkten en toonwaarden. Figuren waarvan de detaillering en relatieve grootte een zekere nabijheid suggereren behoren niet zelden tot wijkende kleurvelden, waardoor het effect van diepte

dikwijls een buitengewoon tegenstrijdig karakter heeft. Andere figuren lijken zelfs tot verschillende ruimtelijke dimensies tegelijk te behoren: binnen hun grenzen is soms een volledig verloop gesuggereerd van tastbare nabijheid naar hemelse verte. Tiepolo manipuleerde zijn coloristische middelen op een zodanige wijze dat ongrijpbare effecten ontstonden van een zich niet verwijderende verte en verre nabijheid. Of, met andere woorden, hoe diep de voorgestelde figuren of figuurgroepen zich ook in de imaginaire ruimte bevinden, zij lijken toch altijd dichtbij het oog van de beschouwer te blijven en vertonen een grote mate van duidelijkheid, herkenbaarheid en leesbaarheid.

In het derde hoofdstuk heb ik onderzocht hoe de de plafondfresco's uit de jaren twintig en dertig worden waargenomen door een beschouwer die zich beweegt in 'real space'. Relatief veel plaats heb ik hier ingeruimd voor een analyse van de beeldstructuur en van het toegepaste perspectief. In de ruimtelijke oriëntatie van de motieven waaruit Tiepolo de composities heeft opgebouwd kon een consequent doorgevoerde tegenstrijdigheid worden waargenomen. Er werd in de literatuur al eerder gewezen op dergelijke contradicties in Tiepolo's beeldopbouw, welke dan vervolgens geïnterpreteerd werden als een breuk met de traditie en zelfs als symptomen van moderniteit. In de tegenstrijdigheid van de ruimtestructuur dacht men tevens een ontbinding van de verhaalstructuur te zien. Ik heb de geconstateerde contradicties in een ander perspectief geplaatst: als de genoemde tegenstrijdigheden al een breuk vertegenwoordigden, dan was het niet zozeer een breuk met de traditie als wel met een specifieke zeventiende-eeuwse vorm van illusionisme die in toenemende mate werd bekritiseerd.

In de fresco's van de jaren twintig zocht Tiepolo aanvankelijk de uiterste grenzen op van illusionistische dieptewerking, maar hij experimenteerde tegelijkertijd met een ruimtelijke dubbelzinnigheid en een perspectivische complexiteit gebaseerd op Veronesiaanse voorbeelden. Later, in het grote plafondfresco in de kerk van de Gesuati, nam hij verder afstand van het zeventiende-eeuwse illusionisme. Door aspecten te imiteren van de Veronesiaanse kleurorganisatie en compositiestructuur introduceerde hij een volkomen nieuwe ruimtewerking, maar zijn plafonds waren zeker geen klassieke *soffitti veneziani*, al was het alleen vanwege de afwezigheid van één kenmerkend element: de zware omlijsting van verguld houtsnijwerk.

Door die voorname omlijstingen bleven de klassieke Venetiaanse plafondschilderingen nadrukkelijk geïsoleerd van de omgevende ruimte, terwijl Tiepolo dikwijls juist aan de randen van zijn composities, bij de overgang van werkelijkheid naar fictie, een sterke mate van illusionisme creëerde. Niet zelden deed hij dat met behulp van figuren die zich aan de randen van de fresco's op gefingeerde architectuurlijsten lijken te bevinden, of over die randen heen de werkelijke ruimte binnen lijken te komen. In dat opzicht continueerde hij een conventie die terugging op Mantegna's *Camera degli sposi* en later toepassing vond in Correggio's koepelfresco in de kathedraal van Parma, en nog later in onder meer de

fresco's van Giovan Battista Gaulli en Andrea Pozzo aan de plafonds van de Romeinse kerken Il Gesù en Sant'Ignazio. Aspecten van deze belangrijke conventie werden door Tiepolo dus gecombineerd met elementen van het zestiende-eeuwse *soffitto veneziano*.

De uitvergroting en verheving van een tegenstrijdige zestiende-eeuwse perspectiefstructuur maakte het voor Tiepolo mogelijk om zonder storende verkortingen vele figuren voor te stellen in een ruimte die grenzeloos lijkt, maar zich tegelijkertijd relatief dicht bij het oog van de beschouwer voordoet. De fictieve ruimte bood bovendien plaats voor het verbeelden van opeenvolgende tijdsmomenten, waar de blik de één na de ander op kon blijven rusten. In de 'Sala rossa' van het aartsbisschoppelijk paleis te Udine wordt de voorstelling aan het plafond pas leesbaar nadat men zich naar een centraal punt in het vertrek heeft begeven: de omhoog gerichte blik van de beschouwer lijkt daar te worden beantwoord door de neerwaarts gerichte blik van de figuur die de handeling draagt, tijdens een cruciaal moment in het voorgestelde drama. In de Gesuati-kerk laat men direct na binnenkomst de blik dwalen over het grote oppervlak van het plafondfresco, waarvan de compositie ertoe verleidt de achtereenvolgende episoden in het verbeelde gebeuren één voor één te beschouwen. Zo realiseerde Tiepolo een afstemming van verhaalmomenten en momenten van waarneming: de beschouwer wordt als het ware zelf in het drama geplaatst, niet alleen in ruimtelijke zin maar ook in de tijd.

De geloofwaardigheid van Algarotti

In het vierde hoofdstuk heb ik Algarotti's beschrijving van het schilderij met *Het banket van Cleopatra* als uitgangspunt genomen voor een onderzoek naar de eisen die in de kunstliteratuur werden gesteld aan de weergave van de plaats van handeling en de wijze waarop Tiepolo met die eisen omging. Algarotti zag in dit belangrijke schilderij een synthese gerealiseerd tussen Veronesiaanse schoonheid en een aan Poussin herinnerende *erudizione* in de weergave van het verhaal. Hij kwalificeerde Tiepolo als een schilder met *giudizio*, dat wil zeggen met het oordeelkundig vermogen de grote voorbeelden uit het verleden, en onder hen vooral Veronese, niet slechts na te volgen maar ook te overtreffen en te verbeteren. De nagevolgde (en verbeterde) werkwijze van Veronese zou hij bovendien hebben weten te verbinden met die van Castiglione, Salvator Rosa en andere schilders. Daarmee beantwoordde Tiepolo's kunst in de ogen van Algarotti aan het ideaal van de synthese: hij noemde Giambattista dan ook een *pittore universale*, ofwel een universeel schilder.⁶

⁶ Algarotti 1763 (ed. 1963), p. 22: 'Col fare Paolesco ha saputo unire quello del Castiglione, di Salvator Rosa e de' più bizzarri pittori'. Zie ook : Haskell 1980, pp. 266 – 267 en p. 354. Zie over het ideaal van de synthese van *maniere*: Algarotti 1756 (ed. 1969), p. 415

Met aanduidingen als *pittore universale* en *giudizioso imitatore* werd Tiepolo op één lijn geplaatst met de Carracci. De stijl van Annibale Carracci was door Bellori omschreven als een combinatie (*misto*) van het beste van de oude meesters; voor Ludovico Carracci had Malvasia de metafoor gebruikt van de ‘nijvere bij’ die honing verzamelt uit ‘alle bloemen van de schilderkunst’, en Agostino Carracci werd door Lucio Faberio, precies zoals Tiepolo later door Algarotti, gekarakteriseerd als een *giudizioso imitatore*.⁷ In de loop van de zeventiende eeuw was men de werkwijze van eclectische imitatie (of, in de woorden van Malvasia : *dotto compendio*) niet alleen gaan identificeren met de drie Carracci, maar ook gaan zien als methode bij uitstek van artistieke vernieuwing.⁸ Met zijn zorgvuldige formuleringen associeerde Algarotti de kunst van Tiepolo dus nadrukkelijk met een traditie van vernieuwing door selectieve, erudiete en oordeelkundige imitatie.⁹

De vraag moet gesteld worden welke waarde tegenwoordig nog aan Algarotti’s beweringen kan worden gehecht. In de laatste decennia van de twintigste eeuw werd de erudiete Venetiaan in het algemeen niet erg serieus genomen als auteur van tractaten over kunst. Haskell meende dat zijn ‘confusions and contradictions’ hem weliswaar sympathiek maakten als criticus, maar zwak als theoreticus.¹⁰ Franco Bernabei introduceerde Algarotti in zijn overzicht van de achttiende-eeuwse kunsthistorie als een ‘slechte leerling’ van Antonio Conti en als een ‘veelschrijver’, een ‘expert op elk gewenst gebied.’¹¹ Gottdang schreef dat het Algarotti aan moed ontbrak om een standpunt in te nemen en om een gedachte consequent ten einde te voeren, als daardoor de mogelijkheid van een synthese twijfelachtig zou worden. In de ogen van de Duitse kunsthistorica was een dergelijke synthese overigens niet meer dan een vrome wens die gedoemd was om te mislukken.¹² In de jaren rond de laatste eeuwwisseling was echter sprake van een voorzichtige herwaardering van Algarotti als theoreticus. Eén van de auteurs die waarschuwden tegen onderschatting van Algarotti’s intellectuele betekenis was Christiansen: ‘He may not have been an original thinker, but it would be wrong to underrate his stature and influence (...). In Venice he was an obvious conduit for the latest critical attitudes being discussed in the salons of Paris.’¹³ Een andere auteur, Sullivan Kaufman, noemde Algarotti ‘one of the greatest connoisseurs of the arts in the Settecento and an essential link between Italy and

⁷ Bellori 1672, pp. 79 – 80; Piles 1699 (ed. 1969), p. 313; Algarotti 1756 (ed. 1969), p. 333 en pp. 421 – 422; Algarotti 1763 (ed. 1963), p. 21. Zie voor de bijen-metafoor en de klassieke opvatting van vernieuwing door synthese: Piles 1708 (ed. 1989), p. 201; Piles 1699 (ed. 1969), p. 81; Kemp 1990, p. 105; Irle 1997; Summerscale 2000, pp. 74 – 76 p. 81, p. 206 en pp. 212 – 213

⁸ Grassi en Pepe 1995, p. 251; Sohm 1991, p. 230 – 233

⁹ Zie voor het belang van de Carracci als model voor Tiepolo: Aikema 1995 en 1996, pp. 20 - 22

¹⁰ Haskell 1980, p. 359

¹¹ Bernabei 1985

¹² Gottdang 1999, p. 146

¹³ Christiansen 1999, p. 683

other European countries (...)'.¹⁴ Barbara Mazza Boccazzi tenlotte omschreef Algarotti als een 'verfijnd kunstkenner en -criticus'.¹⁵ Rond de jaren veertig van de achttiende eeuw, betoogde zij, ontstond in Venetië een bijzonder klimaat van 'classicistische hartstocht', en Algarotti was daarvan de theoreticus.¹⁶

Algarotti's waardering voor Tiepolo was niet eenduidig: hij prees de schilder als een *felice e giudizioso imitatore* van Veronese (wiens manier van schilderen hij zou hebben weten te verenigen met die van andere 'più bizzarri pittori') èn als kunstenaar die getuigde van een *pittoresca erudizione*. De op het eerste gezicht nogal ongeloofwaardige combinatie van deze aan Tiepolo toegedichte kwaliteiten is wellicht meer geweest dan een uitdrukking van Algarotti's theoretische verwarring of zwakte. Het lijkt mij althans weinig aannemelijk dat alleen Algarotti's veronderstelde gebrek aan 'intellectuele moed' hem er toe zou hebben gebracht vast te houden aan zijn hybride visie en aan het ideaal van een artistieke synthese. Een dergelijk ideaal moet in zijn ogen namelijk beslist niet onbereikbaar hebben geleken. Sterker nog, er waren wel degelijk concrete en veelbelovende vormen van synthese (dus van vernieuwing) waarneembaar in de schilderkunst van zijn tijd, en in de kunst van Giambattista Tiepolo in het bijzonder.

Gott dang heeft duidelijk gemaakt dat de aanzet tot een synthese van schoonheid en *erudizione* al aanwezig was in Sebastiano Ricci's *De Sabijnse maagdenroof* van rond 1697, een schilderij waarin een Venetiaanse *naturalizza* is gecombineerd met talloze op erudiete wijze weergegeven antieke details. De auteur benadrukte echter ook dat schilderkunstige *erudizione* in de loop van de achttiende eeuw op verschillende manieren werd opgevat en op meerdere niveau's tot uiting kon komen. Zo is in enkele van Tiepolo's vroege schilderijen voor Palazzo Dolfin [1726-1729, GP 85 – 94] een grote variatie aan kandelaars, vaatwerk en andere motieven weergegeven welke zeer antiek aandoen. Een dergelijke manier om de Oudheid te verbeelden, betoogde Gott dang, was in de jaren twintig van de eeuw eigenlijk al niet meer gebruikelijk.¹⁷ Het object van een nastrevenswaardige *erudizione* verschoof van historische accuratesse naar de manier waarop de *historia* zelf

¹⁴ Kaufman 1998, p. 7. Zie ook p. 4: '(...) Algarotti had been relegated by English-speaking scholars to an undeserved obscurity (...). Yet the Italian who belonged to the Burlington Circle, who at the Court of Frederick the Great acted as architectural adviser of the monarch for over a decade, the most articulate critic of Bibianesque Late Baroque, the exponent of Lodolian architectural theory selected by Lodoli himself to present his theory to an European public, surely deserved to be placed before an English-speaking public more fully.'

¹⁵ Mazza Boccazzi 2001, p. 6: [Algarotti,] '(...) raffinato "conoscitore" e critico d'arte (...)'

¹⁶ Ibid, p. 34: '(...) illuminismo e conservatismo coesistono nelle grandi collezioni veneziani del Settecento. (...) nelle gallerie patrizie si può registrare (...) la presenza contemporanea di elementi della "pittura antica" e esempi di pittura "moderna", un gusto già volto alle nuove tematiche illuministiche del secolo XVIII che ormai guardava al trionfo della luce della Ragione, della Scienza e del Progresso come preludio alla grande e rigorosa stagione neoclassica. Di questo singolare clima di fervore classicistico, che si affermò a Venezia intorno agli anni Quaranta, Algarotti fu il teorico.'

¹⁷ Gott dang 1999, pp. 111 – 113. Tiepolo's belangstelling voor de Klassieke Oudheid blijkt onder meer ook uit een aantal pentekeningen waarop antieke vazen zijn afgebeeld, zie Rizzi 1988, pp. 68 – 69 no. 15.

werd weergegeven.¹⁸ De auteur citeerde onder meer Muratori's *Riflessioni sopra il buon gusto*, dat verscheen in 1708 en waarin een onderscheid wordt gemaakt tussen twee soorten eruditie, een bewonderenswaardige en een afkeurenswaardige. De tweede vorm van eruditie diende slechts om zoveel mogelijk archeologische details te laten zien, terwijl de eerste vorm van eruditie de deugden en tekortkomingen toonde van grote mannen uit de Oudheid.¹⁹

Een vergelijkbaar oordeel werd geformuleerd door Scipione Maffei, een geleerde uit Verona die met Muratori nauwe contacten onderhield. In het voorwoord bij zijn *Verona illustrata*, een geschiedenis van de stad Verona en de daar aanwezige oudheden, waarvan het eerste deel in 1731 verscheen en waarvoor Tiepolo een belangrijke serie illustraties had getekend, nam ook hij stelling tegen eruditie 'per la sola curiosità di sapere', ofwel een eruditie die het tentoonspreiden van kennis als enig doel had.²⁰

Niettemin verwees Algarotti in zijn brief over *Het Banket van Cleopatra* naar een vorm van *erudizione* waar met name de Romeinse school zich in had onderscheiden, een eruditie dus die zich manifesteerde in de correcte weergave van antieke details. Sommige moderne kunsthistorici achtten de bewering van Algarotti nauwelijks relevant, zij wezen er op dat in het schilderij zelf slechts weinig geleerde details aanwijsbaar zijn en dat deze zeker niet het karakter kenmerken van de voorstellingswijze als geheel. De twintigste-eeuwse conclusie dat Algarotti's opmerking om die reden niet serieus genomen kan worden doet echter geen recht aan de strekking van de brief waarin die opmerking werd gemaakt, zeker niet wanneer men deze ziet in het licht van de grotere context van zienswijzen die werden geformuleerd in de toenmalige kunstliteratuur. Althans, zo luidt de stelling die ik in het vierde hoofdstuk heb trachten te onderbouwen.

De genoemde conclusie doet overigens evenmin recht aan de schilder zelf. In haar monografie over *Het banket van Cleopatra* benadrukte Anderson dat Tiepolo in de verschillende versies die hij van dit onderwerp schilderde blijk gaf van een aanzienlijke eruditie: '(...) his [Tiepolo's] Banquets and Meetings attest to a complex understanding of classical culture, each one differing in intention from the other, the result of continual interplay between the artist's ambitions and his patron's ideas.'²¹ Giambattista was echter erudiet zonder pedant te zijn: 'In no instance', betoogde Anderson, 'does Tiepolo appear to have taken portraits from coins, although Algarotti was passionate about numismatics. Nor were his borrowings pedantic archaeological exercises, but rather gave reassurance about the authenticity of his classical vision. The details Tiepolo took endow authenticity to the classical culture he represented.'²²

¹⁸ Gottdang 1999, pp. 117 – 124 en p. 134

¹⁹ Ibid. p. 153.

²⁰ Cerruti 1985, pp. 260 - 264

²¹ Anderson 2003, p. 13

²² Ibid., p. 133

Algarotti refereerde in zijn brief niet alleen aan de weergave van een paar geleerde historische verwijzingen, maar ook aan een bredere vorm van eruditie die betrekking had op de oordeelkundige wijze waarop Tiepolo het Veronesiaanse model had nagevolgd, de voor de verbeelde personages passende kostuums en, vooral, de overeenstemming tussen de klassieke setting en de plaats van handeling. Wanneer men de tekst nauwkeurig leest, dan wordt duidelijk dat de opmerking over Tiepolo's *pittoresca erudizione* niet zozeer betrekking had op de archeologische details in het schilderij, dus niet zozeer op het feit dat er klassieke Griekse architectuur, beelden van Isis en Serapis en een sfinx zijn afgebeeld, als wel op de functie van die details, namelijk het definiëren van de plaats van handeling. Het doel van de motieven was *determinare il sito*, en precies daarin toonde zich de eruditie van de schilder. Algarotti benadrukte dat de verwijzingen niet moesten worden opgevat als geleerde scherpzinnigheden, maar eerder als elementen die bijdroegen tot een verleidelijke, aantrekkelijke kwaliteit welke hij elders omschreef als 'magie' en die hij essentieel achtte voor de verbeelding van een historisch drama. In zijn visie moest de schilder niet streven naar een pure demonstratie van historische kennis, noch naar een zinsbegoochelende illusie. Het was juist de 'magie' van de voorstelling die de erudiete beschouwer ertoe moest verleiden zich over te geven aan wat vorm kreeg in de eigen verbeelding, om zich dan in een toestand van *incantesimo* aanwezig te wanen op de plaats van handeling.

Het verbinden van representatieve conventies

Het grote belang dat een juiste weergave van de *sito* had voor de erudiete achttiende-eeuwse beschouwer vereiste een voorstellingswijze die niet eenvoudig te verenigen was met de door Tiepolo nagestreefde imitatie van de grootste der oude meesters: Paolo Veronese. In hoofdstuk vijf besprak ik enkele schilderijen waarin Tiepolo zich evenals in *Het banket van Cleopatra* gedeeltelijk baseerde op composities van Veronese, maar waarin hij die composities tegelijkertijd in sommige opzichten aanzienlijk veranderde, met name waar het ging om de setting. In het fresco met *De familie van Darius voor Alexander* bracht hij enkele opvallende verschuivingen aan ten opzichte van Veronese's gelijknamige schilderij dat hem tot voorbeeld gediend had. Die verschuivingen betroffen precies de aspecten waarin de zestiende-eeuwse meester door de toenmalige kritiek als zwak werd beoordeeld: de expressie van de figuren en *costume*, met name waar het ging om een passende verbeelding van de plaats van handeling. In de weergave van beide onderdelen volgde Tiepolo het voorbeeld van Charles Le Brun, de moderne meester wiens werk juist in deze opzichten werd geprezen en wiens kwaliteiten in de kunsthistorie expliciet tegenover de 'tekortkomingen' van Veronese werden gesteld. Tiepolo's transformatie van het Veronesiaanse model lijkt in dienst te hebben gestaan van een voorstellingswijze waarvoor de criteria op theoretisch niveau waren geformuleerd als een kritiek op dat model.

Een andere compositie waarin Tiepolo nauw aansloot bij Veronesiaanse voorbeelden was die van het schilderij met *Het vinden van Mozes*. Evenals in *De familie van Darius voor Alexander* week Giambattista af van de setting zoals die was voorgesteld door Veronese, en gaf in plaats daarvan een rivierlandschap weer dat verwees naar de plaats van handeling zoals vermeld in de Bijbeltekst. Ook in deze voorstelling lijkt sprake te zijn van een correctie van het zestiende-eeuwse model op het punt van *costume*, in die zin dat de omstandigheden in overeenstemming werden gebracht met het onderwerp. Tiepolo ‘verbeterde’ de kunst van Veronese precies in dat onderdeel waarin de meester volgens de heersende kritiek ‘fouten’ had gemaakt, en bracht een transformatie tot stand naar een voorstellingswijze waarin de representatieve conventie van de zestiende eeuw verenigd werd met achttiende-eeuwse eisen omtrent de weergave van de ruimte om de handelende figuren heen.

Hoofdstuk zes is vervolgens gewijd aan één van de meest kenmerkende motieven in Tiepolo’s kunst: de groepen aandachtig toekijkende figuranten. De compositiestructuur van dergelijke groepen bleek een dikwijls terugkerende contradictie te vertonen met betrekking tot de plaatsing van de figuren in de virtuele ruimte. In mijn duiding van deze tegenstrijdigheid ben ik uitgegaan van de functie die in de toenmalige kunst- en theaterliteratuur aan dergelijke getuigen of interne toeschouwers werd toegekend. De bijzonderheden die geobserveerd kunnen worden in Tiepolo’s voorstellingswijze heb ik geconfronteerd met de eisen die tijdgenoten stelden aan de encenering van grote groepen secundaire figuren, zowel in de schilderkunst als in het theater, en met de specifieke problemen welke met betrekking tot die encenering beschreven werden.

De toekijkende omstanders of getuigen, zoals die in sommige schilderijen van Titiaan, Veronese en Tintoretto de verbeelde handelingen lijken te begeleiden, werden door Tiepolo getransformeerd in uitgebreide secundaire figuurgroepen die waarschijnlijk tot doel hadden de concentratie van de beschouwer te versterken. De schilder moest echter vermijden dat een zo grote hoeveelheid figuren visuele verwarring teweeg zou brengen. De weergave van de groepen moest Tiepolo bovendien in overeenstemming brengen met de smalle, ondiepe scène die hij ontleende aan composities van, onder meer, Veronese. Hij loste dit op door de compacte figuurgroepen te verbeelden met een geraffineerde ruimtelijke ongerijmdheid: nadrukkelijk aanwezig bij de handelende protagonisten, lijken zij de beperkte handelingsruimte van die protagonisten toch volledig vrij te laten. Ook in dit opzicht kwam een originele en zeer ingenieuze synthese tot stand van schijnbaar onverenigbare functies en compositiemodellen.

Narratieve strategieën

Tegen het midden van achttiende eeuw, in de jaren dus waarin Algarotti zijn brief aan Brühl schreef, werd van de schilderkunst niet zozeer een les in antieke kleding of architectuur verwacht, als wel een overtuigende weergave van voorbeeldig menselijk handelen. Groot belang werd dan ook gehecht aan de wijze waarop de handeling was voorgesteld, aan de keuze van het verhaalmoment en de nauwkeurigheid waarmee de literaire bronnen waren gevolgd. Juist met betrekking tot de laatstgenoemde aspecten vertonen Tiepolo's verhalende composities een opmerkelijke en zelfs vernieuwende kwaliteit, die tot nu toe slechts ten dele werd herkend.

Door verschillende auteurs is al gewezen op Giambattista's nauwkeurige interpretatie van klassieke bronnen, met name in het veelbesproken *Banket van Cleopatra* te Melbourne. Anderson zag in de setting en de verschillende typen figuranten een parallel met Lucanus' beschrijving van de plaats van handeling: 'Much of the detail in Tiepolo's Banquet may be construed as an unpedantic elaboration on Lucan, especially the swarm of attendants, who serve the banqueters – differing from one another in race and age.'²³ Andere auteurs benadrukten dat het in dit schilderij getoonde handelingsmoment buitengewoon zorgvuldig is gekozen. Al lange tijd geleden merkte Levey op dat het weergegeven moment deel uitmaakt van de geschiedenis zoals beschreven door Plinius.²⁴ En door een vergelijking van de verschillende versies die Tiepolo van het onderwerp maakte (in de vorm van schetsen, *modelli*, voltooido doeken en het grote fresco in Palazzo Labia) heeft Gott dang laten zien hoe de schilder zich enerzijds verhiel tot de literaire bron en anderzijds tot de beeldtraditie, en hoe hij via variaties in het gebaar van Cleopatra heeft gezocht naar een handelingsmoment dat uit dramaturgisch oogpunt gezien het meest effectief was.²⁵ Juist door zijn sterke oriëntatie op de literaire bron, betoogde Gott dang, nam Tiepolo afstand tot de beeldtraditie.²⁶

Een vergelijkbare keuze maakte Giambattista in het schilderij met *Het vinden van Mozes* en in de fresco's met *Het offer van Iphigeneia* in de hal van de Villa Valmarana. Zoals ik in het zevende hoofdstuk heb aangetoond, laat de centrale scène van de Valmarana-fresco's de plotselinge schrik zien van de Grieken, een welomschreven moment, precies zoals verteld in Euripides' tragedie, maar zoals niet eerder verbeeld in de schilderkunst.

Echter, de precieze keuze van een geschikt verhaalmoment was slechts één aspect van Tiepolo's voorstellingswijze. Bovendien beperkte de schilder zich niet altijd tot de

²³ Anderson 2003, p. 30

²⁴ Levey 1955, p. 199

²⁵ Gott dang 1999, pp. 227 – 232.

²⁶ Ibid., p. 229

weergave van dat enkele moment. In sommige frescodecoraties lijkt hij de voorgestelde momenten doelbewust te hebben afgestemd op de sequentie van waarnemingsmomenten van een beschouwer die zich beweegt in de werkelijke ruimte. In het vroege fresco met *Het oordeel van Salomo* betrof het nog één enkele blik van de kijker, die lijkt samen te vallen met de blik van één van de belangrijkste protagonisten op een cruciaal moment van het afgebeelde drama. Maar in het plafondfresco van de Gesuati-kerk is een volledig tijdsverloop gesuggereerd, waarvan de verschillende episodes alleen de één na de ander kunnen worden waargenomen door een beschouwer die zich op een ideale positie ten opzichte van de schildering bevindt.

Soms maakte Tiepolo voor het verbeelden van meerdere handelingsmomenten gebruik van traditionele conventies, zoals de introductie van secundaire episoden, of zogenoemde anachronismen, of, in het fresco met de *Institutie van de rozenkrans*, een aan ‘continuous narrative’ herinnerende structuur. Heel anders ging hij te werk in de Villa Valmarana.

In het zevende hoofdstuk, over de fresco’s in de hal van de Villa Valmarana, heb ik niet de kunsttheoretische literatuur, maar de tekstuele bron van het voorgestelde verhaal als uitgangspunt van mijn onderzoek genomen. Het ging mij niet zozeer om de relatie tussen de geschilderde voorstelling en het literaire narratief, als wel om de niet eerder beschreven narratieve kwaliteit van de schilderijen zelf. Een gedetailleerde lezing van de betreffende tragedietekst heb ik geconfronteerd met een analyse van de manier waarop de fresco’s worden waargenomen door een beschouwer die zich beweegt door de werkelijke ruimte, waarbij de ruimtelijke condities ter plaatse en de in de perspectivische structuur van de in de fresco’s veronderstelde gezichtspunten als leidraad zijn genomen. Onderzocht is dus de ordening van de virtuele ruimte en de wijze waarop deze zich verhoudt tot de situatie in ‘real space’. Uit de combinatie van achtereenvolgende waarnemingsmomenten en de in die momenten zichtbare verhaalfragmenten heb ik de narratieve strategie van de schilder proberen te reconstrueren.

Mijn conclusie luidde dat Tiepolo de condities in ‘real space’ en de achtereenvolgende gezichtspunten van een door die ruimte bewegende beschouwer tot instrument heeft gemaakt van een diachrone verhaalweergave. De weergave van het tijdsverloop, een concept dat sinds de zeventiende eeuw steeds meer uit de schilderkunst werd uitgebannen, bracht hij als essentieel element terug in deze grote verhalende voorstelling, welke niet kan worden waargenomen in een eenmalige en omvattende blik of *occhiata*, maar slechts in een opeenvolging van fragmentaire gewaarwordingen. Met deze opmerkelijke strategie nam Tiepolo een tegendraadse positie in ten opzichte van de bezwaren tegen het verbeelden van

tijd in de schilderkunst, bezwaren die in toenemende mate werden geformuleerd door achttiende-eeuwse theoretici, van Shaftesbury en Richardson tot Lessing.²⁷

Tiepolo's 'pittoresca erudizione'

Uit het bovenstaande mag blijken dat de twintigste-eeuwse opvatting volgens welke Tiepolo minder een historieschilder zou zijn geweest dan een lichtvoetig decorateur of performer, geen recht doet aan de narratieve kwaliteit van Giambattista's kunst. Het is echter duidelijk geworden dat er evenmin sprake was van een terugkeer naar de verhalende schilderkunst van de zestiende eeuw. Tiepolo's narratieve voorstellingen kunnen niet zonder meer worden beschouwd als een voortzetting van traditionele conventies. In sommige composities nam hij juist afstand van de beeldtraditie door een nauwgezette lezing van de textuele bron, een zorgvuldigheid die niet alleen aanwijsbaar is in *Het banket van Cleopatra*, maar ook in *Het vinden van Mozes* en *Het offer van Iphigenia*.

Een ander aspect betreft niet zozeer de voorgestelde handeling, als wel de omstandigheden waarin deze werd verbeeld. Was het in de zestiende eeuw nog gebruikelijk om, bijvoorbeeld, het Oudtestamentische verhaal van het vinden van Mozes te verbeelden tegen de achtergrond van een Italiaanse stad, in de achttiende eeuw achtte men een dergelijk decor misplaatst. Tiepolo stemde zijn voorstellingswijze af op de verwachtingen en de ervaringswijze van zijn tijdgenoten, door verschillende conventies met elkaar te verbinden. In het fresco met *De familie van Darius voor Alexander* combineerde hij de befaamde compositie van Veronese met elementen uit een niet minder beroemd schilderij van Le Brun. In *Het banket van Cleopatra* koos hij het model van de Veronesiaanse maaltijdscène als inscenering van een onderwerp waarbij die klassieke setting door achttiende-eeuwse beschouwers bij uitstek als passend werd beschouwd. Hij voegde motieven toe die als visuele tekens verwijzen naar de plaats van handeling, overeenkomstig een op theaterconventies teruggaande voorstelling van de *sito scenico*.

Het bovenstaande suggereert dat Tiepolo goed op de hoogte was van de opvattingen die waren geformuleerd in de toenmalige kunsttheoretische literatuur. Zijn ongewone aandacht voor de keuze van het juiste verhaalmoment doet bijvoorbeeld vermoeden dat hij zich terdege bewust was van de nadruk die tijdgenoten legden op juist dit aspect van de verhalende schilderkunst. Hij lijkt zich in het bijzonder de aanbevelingen te hebben aangetrokken van Shaftesbury, die zijn essay over een denkbeeldig schilderij met het 'Oordeel van Hercules' inleidde met een uiteenzetting over het belang van een zorgvuldig

²⁷ Shaftesbury 1713 (ed. 1982); Richardson 1725 (ed. 1971), pp. 56 – 57; Lessing 1766 (ed. 1974), pp. 102 – 103. Zie over de verschillende opvattingen en conventies met betrekking tot de verbeelding van een tijdsverloop en verhaalmomenten in de narratieve schilderkunst: Dowley 1976; Andrews 1995.

gekozen ‘Point of Time’ en over de verschillende methoden die de schilder ter beschikking stonden om naar voorafgaande en volgende tijdsmomenten te verwijzen.²⁸ Ook de namen van andere theoretici komen in gedachten bij het zien van Tiepolo’s kunst: uit zijn aanpassingen van Veronesiaanse composities aan de criteria van ‘costume’, en uit de wijze waarop hij groepen met interne toeschouwers of ‘getuigen’ weergaf, zou op zijn minst enige bekendheid afgeleid kunnen worden met teksten van Félibien, De Piles en Du Bos.

Het is niet ondenkbaar dat Tiepolo met de argumenten en opvattingen van de Franse en Engelse theoretici kennis maakte via zijn contacten met erudiete tijdgenoten. In dit verband is dikwijls gewezen op de gesprekken die hij voerde met Francesco Algarotti, die later in zijn *Saggio sopra la pittura* expliciet verwees naar Du Fresnoy, De Piles en Shaftesbury, en impliciet naar Du Bos.²⁹ Algarotti had alle gelegenheid de publicaties van deze auteurs te leren kennen tijdens zijn verblijf buiten Venetië, maar dat wil zeker niet zeggen dat dergelijke publicaties in de lagunestad zelf onvindbaar zouden zijn.

In een studie naar de privé-bibliotheken van de Venetiaanse aristocratie heeft Dorit Raines laten zien dat deze niet alleen buitengewoon veelzijdig waren en ‘up-to-date’, maar ook dat zij een semi-publiek karakter hadden. De collecties waren onderdeel van wat Raines omschreef als de ‘sociale strategie’ van de rijke families, die er belang aan hechtten in erudiete kringen zo veel mogelijk aanzien te verwerven. Het belangrijkste model voor families die tot de ‘nieuwe’ adel behoorden bevond zich in het paleis van de Pisani bij San Vidal, waar een immense bibliotheek drie dagen per week open was voor het publiek.³⁰ Men streefde ernaar alle boeken in huis te hebben waar erudiete bezoekers naar vroegen, dus ook buitenlandse boeken en zelfs boeken die officieel verboden waren.³¹ Er is dan ook, zoals George Knox eerder al opmerkte, geen enkele reden om aan te nemen dat de kunsttheoretische werken van De Piles en anderen in Venetië niet voorhanden zouden zijn geweest.³² De inhoud van dergelijke werken mag bekend worden verondersteld bij het geletterde publiek uit die tijd, en kan Tiepolo van verschillende zijden ter ore zijn gekomen, dus niet alleen uit de mond van Algarotti.

De op theoretisch niveau geformuleerde opvattingen over schilderkunst hadden echter betrekking op slechts een beperkt aantal aspecten van de artistieke praktijk. Tiepolo’s schilderkunstige ‘eruditie’ (of ‘intelligentie’), en zijn betekenis als vernieuwer, kwam voor een belangrijk deel tot uiting op terreinen die in de toenmalige literatuur juist *niet* ter sprake werden gebracht, en die vermoedelijk als gevolg daarvan ook in de tegenwoordige kunsthistorische literatuur grotendeels buiten beschouwing zijn gebleven. In deze studie

²⁸ Shaftesbury 1713 (ed. 1982)

²⁹ Zie over Algarotti’s directe en indirecte ontleningen aan Du Bos: Lombard 1913, pp. 349 – 350.

³⁰ Onder de ‘nieuwe’ adel worden de families verstaan die sinds de tweede helft van de zeventiende eeuw de gelegenheid hadden gekregen tegen betaling toe te treden tot de Venetiaanse aristocratie, zie Sabbadini 1995.

³¹ Raines 1998, p. 72

³² Knox 1992, p. 25

heb ik twee van die terreinen onderzocht: ten eerste het belangrijke gebied van de beeldopbouw, de perspectivische structuur en de kleurorganisatie, en ten tweede de wijze waarop sommige muur- en plafondfresco's zijn afgestemd op een beschouwer die zich door de werkelijke ruimte beweegt.

Tegen het einde van de zeventiende eeuw begon men aan het eerstgenoemde aspect relatief meer status toe te kennen. Félibien omschreef het hanteren van lijn en kleur nog als *la pratique*: het 'praktische' deel van de schilderkunst. Weliswaar beschouwde hij de daartoe vereiste vaardigheden niet meer als puur 'mechanisch', maar hij noemde ze toch minder 'nobil' dan de 'theoretische' vaardigheden, welke betrekking hadden op het te verbeelden onderwerp.³³ Deze verhouding werd omgedraaid door De Piles, die het onderwerp ofwel de 'histoire' juist minder essentieel achtte en het coloriet verhief tot een zaak van de intelligentie.³⁴ Voor het eerst werd de kleurorganisatie van het schilderij voorwerp van serieuze theoretische beschouwing.

De Piles schreef echter voornamelijk over één van de mogelijke ordeningen van kleur, en wel een ordening van relatief eenvoudige aard, namelijk de verdeling van lichte en donkere toonwaarden. Andere, meer complexe kleurverhoudingen bleven ook door latere auteurs grotendeels onbesproken, met het terugkerende argument dat van het coloriet nog geen 'regels' bekend waren.³⁵ Met zijn ingrijpende transformatie van de Veronesiaanse kleurorganisatie bewoog Tiepolo zich dan ook op een terrein dat zich bijna volledig buiten het bereik van de kunsttheorie bevond.

Een zelfde kanttekening kan gemaakt worden met betrekking tot de perspectivische complexiteit die Tiepolo's plafondfresco's kenmerkt. Traktaten over perspectief beperkten zich sinds de vijftiende eeuw tot datgene wat mathematisch en zonder storende vervormingen geconstrueerd kon worden. Zij gaven voornamelijk regels voor het afbeelden van eenvoudige architectuur en 'pavimenti'. Op belangrijke onderdelen van de schilderkunstige voorstellingen werd de constructie dan ook nooit toegepast. Met zijn ingenieuze montages van lage en hoge gezichtspunten, van onderaanzichten en aanzichten op ooghoogte, niet alleen in de weergave van architectuur maar ook in de compositie van figuren, experimenteerde Tiepolo met structuren van een heel andere orde dan die welke gewoonlijk onderwerp waren van de theoretische geschriften.

Dat geldt zeker ook voor wijze waarop Tiepolo in frescodecoraties rekening hield met het gezichtspunt van de beschouwer. Ook in dit opzicht boden de tractaten over perspectief nauwelijks aanknopingspunten: het perspectivisch gezichtspunt in een schilderij werd

³³ Félibien 1669, *preface*

³⁴ Piles 1673 (ed. 1699), p. 27 : '(...) il y a grande difference entre Couleur & Coloris : & je vous ay fait voir que le Coloris n'estoit point, ny le blanc, ny le noir, ny le jaune, ny le bleu, ny aucune autre Couleur semblable : mais que c'estoit l'intelligence de ces mesmes Couleurs dont le Peintre se sert pour imiter les objets naturels (...)' Het inzicht dat kleur niet ondergeschikt was aan vorm en lijn werd overigens al eerder geformuleerd in de Venetiaanse zestiende eeuw. Zie hierover onder meer Hills 1999, p. 216.

³⁵ Piles 1673 (ed. 1699), p. 45 : '(...) le Coloris n'a point encore de regles bien connus (...)' Vgl. ook Félibien 1705, III p. 24 ; Piles 1708 (ed. 1989), p. 166 ; Cage 1993:, p. 155.

zelden in verband gebracht met de positie van de beschouwer.³⁶ Alberti's klassieke constructie was autonoom ten opzichte van het werkelijke gezichtspunt van de kijker, bij Sebastiano Serlio was dit eveneens het geval. Later werden pogingen ondernomen de constructie af te stemmen op de blik van een enkele kijker op een vaste, bevoorrechte plaats, maar in zijn traktaat van 1693 plaatste Andrea Pozzo het theoretisch 'oogpunt' toch weer geheel buiten de zone waar zich het theaterpubliek bevond: zijn perspectief richtte zich naar een 'onmogelijke' toeschouwer.³⁷ Voor de wijze waarop een voorstelling zich zou kunnen richten op een werkelijke beschouwer, bewegend in een concrete ruimte, kon Tiepolo uit de perspectivische constructies die waren ontwikkeld voor toepassing in de schilderkunst of in het theater geen nieuwe ideeën putten.

Daar komt nog iets bij: in de zeventiende en achttiende eeuw had de literatuur over schilderkunst gewoonlijk geen betrekking op grote frescodecoraties in specifieke ruimten, maar op de *tableau*, het ezelschilderij dat, met zijn bescheiden formaat, in één blik kon worden overzien en binnen de grenzen waarvan alle details ondergeschikt waren aan een gesloten 'geheel', door een lijst gescheiden van de ruimte van de beschouwer. In een uitvoerige analyse heeft Puttfarken er onder meer op gewezen dat zelfs Rafaëls fresco met *De School van Athene* door Chambray, Testelin en later door Reynolds werd beschreven en beoordeeld alsof het ging om een *tableau*. De zienswijze van deze auteurs, betoogde Puttfarken, was waarschijnlijk in eerste instantie niet zozeer gebaseerd op een confrontatie met de schildering zelf als wel op bestudering van gravures, die, anders dan het fresco met zijn indrukwekkende afmetingen en meer dan levensgrote figuren, konden worden waargenomen met een enkele, omvattende *coup d'oeil*.³⁸

Deze opvatting van het ezelschilderij, aanvankelijk geformuleerd door Franse theoretici, werd in 1713 helder samengevat door Shaftesbury, als inleidende verduidelijking bij zijn *Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*. Shaftesbury definieerde de *tableau* (door hem vertaald als 'Tablature') als volgt: 'a single Piece, comprehended in one View, and form'd according to one single Intelligence, Meaning, or Design; which constitutes a real Whole, by a mutual and necessary Relation of its Parts, the same as of the Members in a natural Body.' Zijn beschouwing betrof uitsluitend deze welomschreven vorm van schilderkunst, welke hij nadrukkelijk onderscheidde van: '(...) those wilder sorts of Painting which are in a manner absolute and independent; such as the Paintings in *Fresco* upon the Walls, the Ceilings, the Stair-cases, the Cupola's, and other remarkable places either of Churches or Palaces.'³⁹

Het was juist in dergelijke 'wilde', minder aan theoretische beschouwing onderworpen vormen van schilderkunst dat Tiepolo enkele van zijn meest interessante vernieuwingen tot

³⁶ Elkins 1994, pp. 138 – 144

³⁷ Kitao 1980, pp. 500 – 504; Marotti 1974, p. 19 en pp. 83-87.

³⁸ Puttfarken 2000, pp. 279 - 299

³⁹ Shaftesbury 1713 (ed. 1982), pp. 243 – 244.

stand bracht. Wellicht is dat de reden waarom die nieuwe vormen van verhaalweergave en ruimtewerking onvermeld bleven in de geschriften van zijn tijdgenoten, en evenmin beschreven werden in de tegenwoordige kunsthistorische literatuur.

De traditie van zestiende- en zeventiende-eeuwse historieschilderkunst werd door Tiepolo voortgezet en in veel opzichten getransformeerd. Die transformatie van traditionele modellen betrof niet slechts de weergave van het gekozen onderwerp, dus niet alleen aspecten van *invenzione* en *costume*, maar ook en vooral datgene wat door Algarotti werd aangeduid als de *artifizi pittoreschi*, zaken waar hij in zijn brief aan Brühl niet over zei te willen uitwijken omdat 'de schilderkunst zelf deze veel beter duidelijk maakt dan men ze kan beschrijven'.⁴⁰

De ongewone en inderdaad moeilijk te beschrijven schilderkunstige kwaliteit van Tiepolo's kunst kan niet eenvoudig worden verklaard door bij de schilder een uitzonderlijke en hoogstpersoonlijke picturale 'intelligentie' te veronderstellen, zoals sommige twintigste-eeuwse auteurs deden. De nieuwe manieren waarop Giambattista zijn coloristische en perspectivische middelen gebruikte kwamen eerder voort uit een superieure beheersing van de overgeleverde picturale conventies en modellen. Op een hoogst geraffineerde en oordeelkundige wijze bracht Tiepolo elementen uit die verschillende conventies in nieuwe combinaties samen tot een complexe kunst, waarmee hij op overtuigende wijze wist te beantwoorden aan de dikwijls tegenstrijdige verwachtingen van zijn veeleisende publiek.

⁴⁰ 'Queste sono cose che la Pittura stessa manifesta molto meglio che altri non potrebbe descrivere (...)'. Zie: Appendix I (Haskell's transcriptie van Algarotti's brief aan Brühl)

APPENDIX

Francesco Algarotti, ontwerp voor een brief aan graaf Brühl

(Biblioteca Correr, Venetië, Cod. Cic. MMMCCCXLVI – 3007 fasc. 122. Transcriptie overgenomen uit Haskell 1958, p. 213).

‘Relazione Storica de Quadri acquistati del Co: Francesco Algarotti per la Maestà del Re di Polonia elettore di Sassonia.

... M'è sembrato però cosa conveniente, non potendo detti Quadri Esser finiti a tempo, per li anteriori impegni che avevano i Pittori, di recarne un altro che potesse dare idea a Sua Maestà della Scuola Veneziana nel genere grandioso; e in quello che abbraccia, come l'epico nella Poesia, le Parti tutte dell'Arte. Questi si è un Quadro del Signor Gio: Battista Tiepolo, che a questo fine hò creduto il più conveniente, e che cominciato già per ordinazione altrui egli ha voluto cedere alle mie premure, e finire per Sua Maestà. Questo Pittore eccellente a fresco del pari che a Oglia, e che ha una prontezza uguale all'eccellenza sua hà voluto in questa Pittura rappresentare quel famoso convito de Cleopatra, e di Marcantonio, allorquando questa Regina diede un saggio egualmente Magnifico, che folle della grandezza sua, stemprando la famosa Perla nell'Aceto. Il Sito è una Nobile Loggia da cui veggonsi bellissime fabbriche, che formano un luogo non già ideale, e chimerico, come il più de Pittori fanno, ma regolare, e qual veramente fabbricar potrebbesi, e tale che conviene appunto alla voluttuosa abitazione di così grandi personaggi. Le fabbriche sono di Greca Architettura, essendosi nell'Egitto al tempo d'Alessandro, e sotto i Tolomei massime, che per tanto tempo il signoreggiarono, convertito il roso, e massiccio modo di fabbricare, nel solido, e gentile che i Greci vi recarono colla lingua, e colle maniere del lor paese, e col giogo Straniero. Veggonsi in due Nicchie da una parte Iside, e dall'altra Serapide tratti esattamente dagli antichi monumenti de quel Paese, e fra gli ornati, e ricchi utensili del Convito vedesi la Sfinge affine di determinare il Sito, e di fissar la Scene del Quadro in Egitto, e non altrove. Questa Pittoresca erudizione, per cui cotanto si è distinta la Scuola Romana, e che dà tanto pregio à quadri del Poussino, era ignota può dirsi alla Scuola Veneziana, la quale ha potuto vedere da questo esempio che la erudizione, e il costume che se la desiderano non sono altrimenti una sofisticheria de dotti, ma che aggiungono, oltre il dar verità, venustà e grazia, e che possono dar luogo di aggradevoli contrasti nella Pittura. La magnificenza degli Abiti, e del Convito, la folla de' Servienti, e degli Spettatori, e il Suono di lontani Strumenti sono cose che convengono appunto a tali Personaggi, e rappresentano quella vita che Marcantonio, e Cleopatra chiamavano degli Inimitabili, secondo che dice Plutarco. La bizzaria de vestir le figure deesi principalmente a Paolo Veronese vero pittor de' Principi per la Nobiltà, e Magnificenza sua, di cui il signor Gio: Battista Tiepolo è così felice, e giudizioso Imitatore. Ma se Paolo prodigò talora questa

bizaria in soggetti che non la comportavano, onde furono talvolta i suoi quadri chiamate belle Mascherate, ella è qui ottimamente impiegata, domandando appunto strane fogge, e conciatore l'allegria occasione d'un Convito, il Lusso egizio e la Magnificenza Orientale. Sono le figure tutte intente ad ammirare l'atto della Regina con espressioni all'età, ed al carattere loro convenienti, e l'aria di volto di Cleopatra è così vaga, e tale, qual doveva aver fermato in Alessandria il Gran Cesare e qual servir potrebbe a Marcantonio d'apologia. Io non parlo del modo con cui dipinto è questo Quadro, il cui maggiore inganno risulta da quei tocchi maestri, e franchi i quali secondo l'Artificio Paolesco, alla debita distanza a cui guardar si deve, il fanno apparire di tanto rilievo, e di una somma finitezza. Io non parlo di altri Artifici pittoreschi, che sono in esso, della esattezza della Prospettiva, e del chiaroscuro, della bellezza delle pieghe della sceltatezza delle forme, della vaghezza, e armonia de colori, e d'altri tali pregi che lo adornano. Queste sono cose che la Pittura stessa manifesta molto meglio che altri non potrebbe descrivere, e che l'occhio fino di Sua Maestà vi scorgerà per entro meglio di chicchesia. (...)'

Summary

GIAMBATTISTA TIEPOLO'S "PITTORESCA ERUDIZIONE" pictorial invention and art theory in the work of an eighteenth-century painter

The first penetrating analysis of Tiepolo's art appeared in 1943, with Theodor Hetzer's *Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz*. The author was convinced that Tiepolo was the last great European artist whose work revealed the compositional 'laws' which had characterized Italian painting since Giotto. What he observed was a thoroughly organized image structure, consisting of an invisible net of composition lines accompanying, as it were, the actions of the represented figures. In the second half of the 20th century, however, ideas were expressed which were in many respects the opposite of Hetzer's. Rather than a close-knit image organization, disorganization was perceived which was interpreted as non-traditional, and even as a symptom of modernity. In 1957, Michael Levey wrote that Tiepolo's art had evolved slowly out of the tradition of serious historical painting and that the artist had created a new style for expressing improvisations on classical themes. More than three decades later Svetlana Alpers and Michael Baxandall defined Giambattista's art as a process of fragmentation; in their opinion, his images were the result of an irrational activity of the brain, like dreaming. Other scholars, by contrast, continued to emphasize the great consistency and the narrative quality of Tiepolo's art. Thus, in the art-historical literature of the past century the outlines of two opposing views can be observed. Some scholars understood Tiepolo's narrative compositions as coherently constructed history paintings, whereas others described the artist as a lighthearted decorator or even a pre-modern creator of a purely visual universe.

For the present study, I chose a different approach. I examined a series of interrelated aspects which have received relatively little art-historical attention: the nature of Tiepolo's colour, the suggestion of space and its relation to the conditions in real space, the way he represented places of action, the composition and the staging of secondary figure groups, and the pictorial representation of diachronic narrative. On the basis of observations, and in the context of the historical art theory, I sought to describe some of the specifically pictorial strategies the artist developed in response to the views and convictions of his contemporaries.

In his early frescoes, Giambattista tended to push illusionism to extremes. At the same time he adopted and modified a characteristic feature of the art of Veronese, by organizing his

compositions in broad colour zones with contrasting intensities and values. The resulting effects of pictorial depth often contradict those of other compositional devices, such as linear perspective, size contrast and overlapping. The adoption of a contradictory perspective structure, typical of sixteenth-century ceilings in Venice, enabled the artist to represent many figures in a seemingly endless space, and yet avoid the distortions of strong foreshortening. Accordingly, viewers of Tiepolo's ceiling frescoes perceive simultaneous suggestions of distance and proximity.

In the Venetian Church of the Gesuati, for example, Tiepolo painted a large ceiling fresco representing the *Institution of the Rosary*. The perspective of the feigned architecture presumes a viewer standing in the back of the church, close to the entrance. Only if seen from that position will the columns depicted on the ceiling appear as perfectly vertical and parallel to the columns of the real architecture. The fresco will appear as an opening in the ceiling through which the viewer directs his gaze more or less diagonally into a virtual space. Other elements, however, presuppose a viewer looking from a much more elevated viewpoint, as in a *quadro riportato*. The large composition shows a sequence of events starting with Mary giving the Rosary to mankind and ending with the expulsion of Heresy. Because of the vastness of the painted surface the depicted events can only be seen one after another, in a number of subsequent observations.

A similar spatial ambiguity is characteristic of other ceilings painted by Tiepolo. Their particular structure has much in common with that of sixteenth century Venetian ceiling decorations. These Renaissance ceilings have been characterized in different ways, but most authors have emphasized the use of multiple viewpoints and the rotation of motifs into a position parallel to the picture plane. A similar structure is visible in Carracci's great fresco in the Galleria Farnese: though depicted slightly from below, the figures of Paris and Pan in Carracci's fresco are not realistically foreshortened. They appear to be hovering in a space above the viewer's head, but at the same time there is the suggestion of a fictitious flat painting attached horizontally to the ceiling. Yet in spite of its tilted orientation, the virtual space seems to be an uninterrupted extension of the real space. This spatial incongruence, much admired by Bellori, offered Tiepolo a welcome alternative to the spectacular illusionism in many seventeenth-century ceilings.

One of Tiepolo's earliest large-scale ceiling frescoes is *The Judgment of Solomon* in the Archbishop's palace at Udine. In this composition the contradictory perspective structure assumes a high degree of complexity, conveying an impression of precarious balance. Looking at the fresco while moving through the real space, the viewer perceives every single component of the image continually shifting with respect to all the other components. Only if seen from a point near the centre of the room, precisely between the two doors, does the 'perspective' produce a recognizable image which, moreover, is quite surprising: looking at the ceiling from that exact standpoint the visitor finds himself face to

face with the figure of the executioner. With the sword in one hand and the baby in the other, his ugly head bending forward, the executioner seems to look down directly at the spectator. Thus, the spatial complexity of the composition provokes a sudden confrontation with the most essential moment of the depicted narrative: that in which truth is revealed.

Much later, when he painted *The Sacrifice of Iphigenia* in the Villa Valmarana, Tiepolo used the conditions in real space, and the viewpoints of a spectator moving through the villa, as instruments for a diachronic rendering of the narrative. The hall of the villa is rather narrow; it is almost impossible to see the large fresco on the east wall and the one on the ceiling at the same time. A door leading to a corridor is of crucial importance to a good understanding of the paintings: only if observed from this doorway will both frescoes appear as a single image in an uninterrupted space.

The corridor leads laterally through the villa to an external staircase. Coming from the stairs, the first thing the viewer sees on entering the corridor is a small part of the large wall fresco. The fragment appears as a self-contained scene with the figures of Calchas and Iphigenia and a group of frightened Greeks, depicted with open mouths, crying out at the moment in which the miracle takes place, as narrated in the classical tragedy. While moving through the corridor towards the hall, the observer suddenly perceives a great, illusionistically rendered 'deus ex machina'. This is the moment of *meraviglia*, the wonder provoked by the divine intervention and by the sudden reversal in the narrative, the elements of which are organized as a poetic plot. After a while, the gaze of the viewer strays towards the margin of the composition where the desperate Agamemnon is represented. His attitude and gesture also correspond to an exact moment in the tragedy, which is, however, part of the episode preceding the miracle. Thus, the figure of Agamemnon has the function of what Bellori defined as an anachronism.

When the viewer finally enters the hall and turns around, casting his eye in the opposite direction, he will recognize two allegorical figures blowing hard, representing the return of the wind at the end of the story. A glimpse of the Greek army fleet, ready for departure, can now be seen on the walls at both sides of the corridor. The successive movements of the viewer, as determined by the architecture of the villa, produce various changes in perception which are exploited scenographically. In a surprisingly novel manner, the artist preserved the unity of time by not revealing the subsequent episodes of the narrative all at once but consecutively.

An important element in the Iphigenia frescoes is constituted by the crowd of frightened Greek soldiers represented on the east wall. Similar groups of onlookers are a recurring motif in Tiepolo's art. The history of the motif goes back to the bystanders who occasionally accompany the depicted actions in compositions by Titian, Veronese and Tintoretto. Tiepolo transformed the secondary groups into large figure chains. Their formal structure had to be adapted to the shallow Veronesian foreground space that characterizes

many of his compositions. He resolved the problem by representing the figure groups with a subtle spatial incongruity: emphatically present next to or immediately behind the main characters, they nonetheless seem to leave free the limited proscenium space. This incongruity was essential to their function, which was to catch the attention of the viewer and direct it to the protagonists of the depicted drama.

An interesting example of Tiepolo's way of representing a place of action, and of his critical way of imitating the art of Veronese, is *The Banquet of Cleopatra*. In a letter to Count Brühl, Francesco Algarotti compared this painting to the art of both Veronese and Poussin. He extolled Tiepolo as an imitator of Veronese, but he also praised his *pittoresca erudizione*. In the course of the eighteenth century, the concept of pictorial erudition assumed various significations: what Algarotti praised was not so much the accurate representation of archaeological details as the appropriate definition of the *sito*, which, in his view, enhanced an attractive or 'magic' quality by which the erudite beholder felt invited to immerse himself in what took shape in the imagination.

However, the great importance attributed to a correct representation of the place of action was hardly compatible with Tiepolo's aspiration to emulate Veronese. In some of his Veronesian compositions, the architectural or landscape settings are indeed very different from those in the sixteenth-century models. In *The family of Darius before Alexander*, a composition based on Veronese's famous painting of the same subject, the artist placed Paolo's majestic architectural screen deeply into the virtual space, leaving the foreground for a huge tent representing the site where the historical event had taken place. The motif of the tent was derived from an engraving after Lebrun's *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*, the excellent qualities of which had been described in detail by Félibien.

The nature of such transformations should be understood in the context of the criticism on the art of Veronese as formulated by French theorists in the second half of the seventeenth century. It seems plausible to assume that Tiepolo sought a synthesis between his great sixteenth-century model and 'modern' convictions.

The canvas with *The Finding of Moses* shows a place of action also completely different from those represented in the homonymous compositions by Veronese and his followers. Tiepolo abandoned the convention of representing the scene against an urban background and limited himself almost exclusively to the elements described in the Old-Testament text. The textual accuracy of Tiepolo's interpretation is not only evident in the representation of the site, but also in the sequence of narrative episodes embodied by the various actions of the depicted figures. Moreover, the large dimensions of the horizontal canvas compel the viewer to observe the figures and episodes not at a single glance but, once again, separately and one after the other. Tiepolo created not so much a spatial unity as a temporal diversity, establishing a connection between the time of viewing and the sequence of the narrative.

Tiepolo probably became acquainted with French and English art theory through his contacts with erudite contemporaries, who had access to the numerous foreign publications present in the private and semi-public libraries of Venetian nobles. However, the artist's pictorial erudition revealed itself largely in areas which were beyond the scope of contemporary theory. The new ways in which Tiepolo used colour, perspective and other pictorial means were first of all the result of his outstanding knowledge of traditional models and conventions. In a most ingenious and judicious manner, he assembled and transformed elements of the various narrative and pictorial conventions into a new and complex art that satisfied the expectations of his demanding public.

Bibliografie

Ackerman 2002

James S. Ackerman, *Origins, Imitation, Conventions*. Cambridge (Mass.) 2002

Aikema 1986

Bernard Aikema, 'Nicolò Bambini e Giambattista Tiepolo nel salone di palazzo Sandi a Venezia.' In *Arte veneta*, 40.1986, p. 167-171

Aikema 1995

Bernard Aikema, 'Carracci "redivivus" : sull'importanza dell'arte bolognese-romana per gli inizi di Giambattista Tiepolo.' In: Giuseppina Menin Muraro e Daniela Puppulin (ed.), *Terzo incontro in Ricordo di Michelangelo Muraro*. Sossano 1995, pp. 61-62

Aikema 1996 (1)

Bernard Aikema, Marguerite Tuijn, *Tiepolo in Holland. Works by Giambattista Tiepolo and his circle in Dutch collections*. Rotterdam 1996

Aikema 1996 (2)

Bernard Aikema, *Tiepolo and his Circle. Drawings in American Collections*. New York 1996

Alberti 1435 (ed. 1972)

Leon Battista Alberti, *On painting and on sculpture*. Londen 1972

Alberti 1435 (ed. 1996)

Leon Battista Alberti, *Over de schilderkunst*. Amsterdam 1996

Algarotti 1763 (ed. 1963)

Francesco Algarotti, 'Saggio sopra l'accademia di Francia che è in Roma.' In Giovanni da Pozzo (ed.), *Francesco Algarotti, Saggi*. Bari 1963

Algarotti 1756 (ed. 1969)

Francesco Algarotti, 'Saggio sopra la pittura.' In Ettore Bonora (ed.), *Illuministi Italiani. Tomo II, opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*. Milaan/Napels 1969, pp. 333 - 432

Algarotti 1755 (ed. 1969)

Francesco Algarotti, 'Saggio sopra l'opera in musica.' In Ettore Bonora (ed.), *Illuministi Italiani. Tomo II, opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*. Milaan/Napelsi 1969, pp. 433 - 480

Alpers 1984

Svetlana Alpers, 'No telling, with Tiepolo.' In John Onians (ed.), *Sight & Insight. Essays on Art and Culture in honour of E. G. Gombrich at 85*. Londen 1984

Alpers en Baxandall 1994

Svetlana Alpers, Michael Baxandall, *Tiepolo and the pictorial intelligence*. New Haven en Londen 1994

Anderson 2003

Jaynie Anderson, *Tiepolo's Cleopatra*. Melbourne, 2003

Andersson 1983

Ulrike Andersson, *Giovanni Battista Tiepolo in der Villa Valmarana ai Nani*. München 1983

Andrews 1995

Lew Andrews, *Story and space in Renaissance Art: the Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge 1995

Arasse 1999

Daniel Arasse, *L'Annonciation Italienne. Une histoire de perspective*. Parijs 1999

Arato 1991

Franco Arato, *Il secolo delle cose: scienza e storia in Francesco Algarotti*. Genua 1991

Aurenhammer 1987

Hans H. Aurenhammer, 'Künstlerische Neuerung und Repräsentation in Titiaans "Pala Pesaro".' In *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XL 1987

Aurenhammer 1996

Hans H. Aurenhammer, 'Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Tiepolo and the pictorial intelligence.' In *Kunstchronik* 49 (1996), pp. 106 - 116

Avagnina 1990

Maria Elisa Avagnina, 'Villa Valmarana ai Nani a San Sebastiano di Vicenza. In Maria Elisa Avagnina, Fernando Rigon, Remo Sciavo, *Tiepolo. Le ville Vicentine*. Milaan 1990, pp. 59 – 92.

Badaloni 1968

Nicola Badaloni, *Antonio Conti. Un abate libero pensatore tra Newton e Voltaire*. Milaan 1968

Barbieri 1996

Giuseppe Barbieri, 'Tre storie vicentine di Giambattista Tiepolo 1734 – 1757.' In Gian Antonio Cibotto, Giuseppe Barbieri, Federica Martignago, Giovanni Capnist, *Tiepolo e la vita in villa. Arte e cultura nel Settecento Veneto*. Vicenza 1996.

Barbieri 1998

Giuseppe Barbieri, "'Esser dentro, camminargli a suo talento, cercarne ogni angolo più riposto": Giambattista Tiepolo e l'architettura.' In Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Venetië 1998, I pp. 131 – 136

Barcham 1984

William L. Barcham, 'Patriarchy and politics: Tiepolo's Galleria patriarcale in Udine revisited. In *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venetië 1984, pp. 427 - 438

Barcham 1989

William L. Barcham, *The religious paintings of Giambattista Tiepolo. Piety and tradition in eighteenth – century Venice*. Oxford 1989

Barcham 1992

William L. Barcham, *Giambattista Tiepolo*. New York 1992

Barcham 1996

William L. Barcham, 'The Banquet of Cleopatra.' In Keith Christiansen (ed.), *Giambattista Tiepolo*. Milaan/New York 1996, pp. 150 – 153 (cat. no. 19)

Battisti 1960

Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barocco*. Turijn 1960

Bauer 1965

Hermann Bauer, *Der Himmel im Rokoko. Das Fresko im deutschen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts*. Regensburg 1965

Bauer 1984

Hermann Bauer, 'Einige Bemerkungen zur Pliskizze im venezianischen Settecento.' In *Beiträge zur Geschichte der Pliskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Branschweig 1984, pp. 89 - 93

Bauer 1990

Hermann Bauer, 'Tiepolos monumentale Capricci.' In Christoph Andreas, Maraike Bückling, Roland Dorn (ed.), *Festschrift für Hartmut Biermann*. Weinheim 1990, pp. 171 - 180

Baxandall 1985

Michael Baxandall, *Patterns of intention. On the historical explanation of pictures*. New Haven and London 1985

Bean 1971

Jacob Bean, Felice Stampfle, *Drawings from New York collections III – The eighteenth century in Italy*. New York 1971

Bell 1996

Janis Bell, 'Chiaroscuro.' In Jane Turner (ed.), *The dictionary of art*. London / New York 1996, pp. 569 - 571

Bell 2002

Janis Bell, 'Bellori's Analysis of *Colore* in Domenichino's *Last Communion of St. Jerome*.' In Janis Bell, Thomas Willette (ed.), *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*. Cambridge 2002

Bellori 1672 (ed. 1931)

Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Rome 1672 (ed. 1931)

Bensi 1993

Paolo Bensi, '«Una franchezza e leggiadria indicibile di pennello»: procedimenti esecutivi nelle opere su tela di Giambattista Tiepolo.' In *Ricerche di Storia dell'arte*. 51 (1993), pp.31 – 39

Franco Bernabei, 'La letteratura artistica.' In *Storia della cultura veneta*, 4-5 (Il Settecento), Vicenza 1985 pp. 485 - 508

Bertorello en Tito 2011

Carla Bertorello, Lucia Tito, 'Appunti per un'analisi materiale.' In Giulio Manieri Elia (ed.), *Veronese le storie di Ester rivelate*. Venetië 2011, pp. 85 – 95.

Bettagno en Magrini 2002

Alessandro Bettagno e Marina Magrini (ed.), *Lettere artistiche del Settecento veneziano*. Vicenza 2002

Bialostocki 1961

Jan Bialostocki, 'Das Modusproblem in den Bildenden Künsten.' In *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 24, 1961 pp. 128 - 141

Binion 1994

Alice Binion, 'The Piazzetta paradox', in Jane Martineau, Andrew Robison (ed.), *The glory of Venice. Art in the eighteenth century*. New Haven en Londen 1994, pp. 139 – 169.

Bleyl 1998

Matthias Bleyl, 'Persistenza e non della prospettiva cinquecentesca nella raffigurazione dello spazio degli affreschi di Giovan Battista Tiepolo.' In Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Venetië 1998, I pp.125 – 129

Bonnefoit 1998

Régine Bonnefoit, 'Johann Wilhelm Baur, la vie et l'oeuvre.' In *Johann Wilhelm Baur 1607 – 1642. Maniérisme et baroque en Europe*. Exp. cat. Straatsburg 1998, pp. 19 – 33.

Bora 1980

Giulio Bora, 'La prospettiva della figura umana. Gli « scurti » nella teoria e nella pratica pittorica Lombarda del Cinquecento.' In Marisa Dalai Emiliani (ed.), *La prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Florence 1980, I pp. 295 - 317

Borean en Mason 2007

Linda Borean en Stefania Mason (ed.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*. Venetië 2007.

Borean en Mason 2009

Linda Borean en Stefania Mason (ed.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*. Venetië 2009.

Boschini 1660 (ed. 1966)

Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco* [1660] . Edizione critica a cura di Anna Pallucchini, Venezia - Rome 1966.

Boschini 1674 (ed. 1966)

Marco Boschini, 'Breve Istruzione. Premesse a Le Ricche Minere della Pittura Veneziana.' In Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco*. Venetië – Rome 1966

Boschloo 2008

Anton W. A. Boschloo, *The limits of artistic freedom. Criticism of art in Italy from 1500 to 1800*. Leiden 2008

Briganti 1962

Giulio Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*. Florence 1962

Brooks 2003

Kevin Brooks, *There is nothing virtual about immersion. Narrative immersion for VR and other interfaces*. Motorola Labs / Human Interface Labs, 2003, p. 3

Brown 1998

Beverly Louise Brown, 'Imitation and imagination: Tiepolo's search for *la prima idea*.' In Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Venetië 1998*, I pp. 27 - 31

Brown 2006

David Alan Brown, 'Venetian Painting and the Invention of Art.' In: David Alan Brown en Sylvia Ferino – Pagden (ed.), *Bellini Giorgione Titian and the Renaissance of Venetian Painting*. New Haven 2006, pp. 17 - 37

Bryson 1983

Norman Bryson, *Vision and painting. The logic of the gaze*. New Haven en Londen 1983

Burwick 1991

Frederick Burwick, *Illusion and the Drama. Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*. Pennsylvania State University 1991

Büttner 1972

Frank Büttner, *Die Galleria Riccardiana in Florenz*. Bern 1972.

Büttner 1996

Frank Büttner, 'Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz.' In Peter O. Krückmann (ed.), *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*. München 1996, II pp. 54 - 62

Buijs (Euripides) 1991

Euripides, *Iphigeneia in Aulis*. Vertaling Michel Buijs, Amsterdam 1991

Cage 1993

John Cage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Londen 1993

Castelvetro 1570

Ludovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta*. Wenen 1570 (ed. München 1968)

Ceolin 2000

Mark Anthony Ceolin, *Francesco Algarotti and Francesco Milizia : architectural and dramatic theorists of the Italian enlightenment*. Ottawa 2000

Cerruti 1985

Marco Cerruti, 'L'erudizione storico-letteraria.' In *Storia della cultura veneta*, 4-5 (Il Settecento), Vicenza 1985 pp. 257 - 275

Cevese 1971

Renato Cevese, *Ville della provincia di Vicenza*. Milaan 1971 (uitgave 1980)

Chambray 1662

Roland Fréart Sieur de Chambray, '*Idée de la perfection de la peinture*.' Parijs 1662

Chipp 1968

Herschel B. Chipp (ed.), *Theories of Modern Art*. Berkeley, Los Angeles en Londen 1968

Christiansen 1996

Keith Christiansen (ed.), *Giambattista Tiepolo*. Milaan/New York 1996

Christiansen 1998

Keith Christiansen, 'Algarotti's Tiepolos and his fake Veronese.' In Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Venetië 1998, I pp. 403 - 409

Christiansen 1999

Keith Christiansen, 'Tiepolo, Theatre, and the Notion of Theatricality.' In *The Art Bulletin* LXXXI nr. 4, december 1999

Clayton 2007

Timothy Clayton, 'The triumph of Alexander: French prints and polite culture in England.' In: Philippe Kaenel, Rolf Reichardt, *Interkulturelle Kommunikation in der Europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*. Hildesheim 2007, pp. 43 - 63

Cochin 1757 (ed. 1972)

Charles-Nicolas Cochin, *Recueil de quelques pièces concernant les arts*. Genève 1972 (reprint ed. Paris, 1757)

Cochin 1758 (ed. 1972)

Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie. Suivi des lettres a un jeune artiste peintre pensionnaire a l'académie royale de France a Rome. Avec une notice sur Cochin par M. Gault de Saint-Germain et des notes par M. Guyot de Frère*. Genève 1972 (reprint ed. Parijs 1758)

Cocke 1980

Richard Cocke, 'The development of Veronese's critical reputation.' In *Arte Veneta* XXXIV, 1980 pp. 96 - 111

Corboz 1985

André Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*. Milaan 1985

Cortese 1997

Cristina Cortese, '« Non vide mai di me chi vide il vero » : considerazioni sulla luce e il colore di Giovan Battista Tiepolo.' In *ArteDocumento* 11 (1997), pp. 196 - 201

Coulter-Smith 2006

Graham Coulter-Smith, *Deconstructing Installation Art. Fine Art and Media Art*. On-line Book, 2006

Crary 1990

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge Massachusetts, Londen 1990

Crary 2000

Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts, Londen, England, 1999 (ed. 2000)

Cropper 1988

Elizabeth Cropper, *Pietro Testa 1612 – 1650. Prints and drawings*. Philadelphia 1988

Crow 1999

Thomas Crow, *The Intelligence of Art*. Chapel Hill en Londen 1999

Da Canal 1732 (ed. 1809)

Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo da Canal P.V. , Venetië 1809 (1732)

Dalai Emiliani 1980

Marisa Dalai Emiliani (ed.), *La prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. Florence 1980

Damisch 1995

Hubert Damisch, *The origin of perspective*. Cambridge, Massachusetts / London 1995

Daniels 1976

Jeffery Daniels, *Sebastiano Ricci*. Hove 1976

D'Aubignac 1715 (ed. 1971)

François Hédelin Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*. München 1971 (oorspronkelijke druk Amsterdam 1715).

De Franciscis 1963

Alfonso De Franciscis, *Il Museo Nazionale di Napoli*. Napels 1963

De Grazia 1996

Diane De Grazia, 'Tiepolo and the "Art" of portraiture.' In Keith Christiansen (ed.), *Giambattista Tiepolo*. Milaan/New York 1996, pp. 255 - 261

Démoris 1996

René Démoris, 'Félibien: biographie, théorie et histoire dans les *Entretiens*.' In: Matthias Waschek (ed.), *Les "Vies" d'artistes*. Parijs 1996, pp. 177 - 193

Désirat 2005

Dominique Désirat, 'Le sixième sens de l'Abbé Dubos.' In *Revue La Licorne*, 23, 2005

Diderot 1757 (ed. 1980)

Denis Diderot, 'Entretiens sur le Fils Naturel.' In : Jacques Chouillet en Anne-Marie Chouillet (ed.), *Diderot. Oeuvres complètes*. Parijs 1980 X, pp. 83 - 162

Diderot 1758 (ed. 1980)

Denis Diderot, 'De la poésie dramatique.' In : Jacques Chouillet en Anne-Marie Chouillet (ed.), *Diderot. Oeuvres complètes*. Parijs 1980 X, pp. 325 - 427

Dolce 1557 (ed. 1960)

Lodovico Dolce, 'Dialogo della pittura intitolato l'Aretino.' In Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. I

Dolce 1565 (ed. 1913)

Lodovico Dolce, *L'Aretino. Dialogo della pittura di Lodovico Dolce*. Lanciano 1913

Domenichini 1983-84

Riccardo Domenichini, 'Elementi per la ricostruzione dell' attività artistica di Gerolamo Mengozzi Colonna.' In *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, XXVIII N. S. n. 1-4, 1983-84 pp. 41 - 49

Donzelli en Pilo 1967

Carlo Donzelli, Giuseppe Maria Pilo, *I pittori del Seicento Veneto*. Florence 1967

Dowley 1968

Francis H. Dowley, 'French baroque representations of the "Sacrifice of Iphigenia".' In Antje Kosegarten en Peter Tigler (ed.), *Festschrift Ulrich Middeldorf*. Berlijn 1968, pp. 466 - 475

Dowley 1976

Francis H. Dowley, 'The Moment in Eighteenth-Century Art Criticism.' In Ronald C. Rosbottom (ed.), *Studies in eighteenth-century culture*. Madison 1976, Volume 5 pp. 317 - 336

Du Bos 1719 (ed. 1993)

Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Parijs 1993

Du Fresnoy 1668

Charles Alphonse Du Fresnoy, *L'art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy, avec des remarques nécessaires & très amples*. Parijs 1668

Du Fresnoy 1668 (ed. 2005)

Charles-Alphonse Dufresnoy, *De Arte Graphica (Paris, 1668)*. Edition, translation and commentary by Christopher Allen, Yasmin Haskell, and Frances Muecke. Genève 2005

Elkins 1994

James Elkins, *The poetics of perspective*. Ithaca en Londen 1994

Fagiolo Dell' Arco 1998

Maurizio Fagiolo Dell' Arco, *Pietro da Cortona e i 'Cortoneschi'*. Rome 1998

Fassl 2010

Johanna Fassl, *Sacred Eloquence. Giambattista Tiepolo and the Rhetoric of the Altarpiece*. Bern 2010

Félibien 1669

André Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Parijs 1669

Félibien 1689

André Félibien, *Recueil de descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy*. Parijs 1689

Félibien 1705

André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellentes peintres anciens et modernes*.

Londen 1705

Ferrari en Scavizzi 1992

Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*. Napels 1992

Fiedler 1971

Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst*. München 1971

Field 1997

Judith V. Field, *The invention of infinity, Mathematics and Art in the Renaissance*. Oxford 1997.

Finocchi Ghersi 2011

Lorenzo Finocchi Ghersi, 'Venezia nel Cinquecento: Maniera e decorazione.' In Giulio Manieri Elia (ed.), *Veronese le storie di Ester rivelate*. Venetië 2011, pp. 31 – 41.

Fiocco 1944

Giuseppe Fiocco, *Giambattista Crosato*. Padua 1944

Frangenberg 1986

Thomas Frangenberg, 'The image and the moving eye. Jean Pélerin (Viator) to Guidobaldo del Monte. In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 49 (1986), pp. 150 – 171.

Frank 1998

Martina Frank, 'Appunti sul rapporto tra Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi.' In Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Venetië 1998, I pp. 105 - 111

Fried 1980

Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago / Londen 1980

Fubini 1965

Enrico Fubini, *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos*. Turijn 1965

Fullenwider 1989

Henry Fullenwider, "'The Sacrifice of Iphigenia" in French and German Art Criticism, 1755 – 1757.' In *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52, 1989 pp. 539 - 549

Fumaroli 2001

Marc Fumaroli, 'Les abeilles et les araignées.' In Anne-Marie Lecoq (ed.), *La querelle des anciens et des modernes*. Parijs 2001, pp. 7 - 220

Gander 1999

Gander, Pierre. Two Myths about Immersion in New Storytelling Media. Lund, Lund University Cognitive Studies, 1999.

Garas 1990

Klara Garas, 'Paolo Veronese – copie, falsi ed imitazioni nel Settecento .' In : J. Meyer Zur Capellen en B. Roeck (ed.), *Paolo Veronese. "Fortuna critica" und künstlerisches Nachleben.* Sigmaringen 1990, pp. 65 – 71

Gemin en Pedrocco 1993

Massimo Gemin, Filippo Pedrocco, *Giambattista Tiepolo.* Venetië 1993

Gentili 2011

Augusto Gentili, 'Una guida come Mardocheo: Bernardo Torlioni e le Storie di Ester.' In Giulio Manieri Elia (ed.), *Veronese le storie di Ester rivelate.* Venetië 2011, pp. 53 – 63.

Germer 1997 (1)

Stefan Germer, 'Les lecteurs implicites d'André Félibien ou pour qui écrit-on la théorie de l'art ?' In: *Revue d'esthétique* 31/32, 1997, pp. 259-267

Germer 1997 (2)

Stefan Germer, *Kunst, Macht, Diskurs. Die Intellektuelle Karriere des André Félibiens im Frankreich von Louis XIV.* München 1997

Gioseffi 1990

Decio Gioseffi: 'Colore e spazio in Paolo Veronese.' In Massimo Gemin (ed.), *Nuovi studi su Paolo Veronese.* Venetië 1990, pp. 88 – 93.

Goering 1940

Max Goering, 'Paolo Veronese und das Settecento.' In *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 61 (1940), pp.100 - 124

Goldstein 1988

Carl Goldstein, *Visual fact over verbal fiction. A study of the Carracci and the criticism, theory, and practice of art in Renaissance and Baroque Italy.* Cambridge 1988

Gottdang 1999

Andrea Gottdang, *Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei von 1680 bis 1760.* München 1999

Gould 1980

Cecil Gould, 'The oriental element in Titian.' In *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi. Venezia, 1976.* Vicenza 1980, pp. 233 - 235

Gransinigh 2011

Vania Gransinigh, 'Per la Giovinezza di Giambattista Tiepolo: Considerazioni sui primi lavori Udinesi.' In Giuseppe Pavanetto en Vania Gransinigh (ed.), *Il giovane Tiepolo. La scoperta della luce.* Udine 2011, pp. 63 – 87.

Grasman 2000

Edward Grasman, *All'ombra del Vasari. Cinque saggi sulla storiografia dell'arte nell'Italia del Settecento.* Florence 2000

Grassi en Pepe 1995

Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario di arte. Termini, movimenti e stili dall'antichità a oggi*. Turijn 1995

Grau 2003

Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge Massachusetts, Londen 2003

Greenstein 1992

Jack M. Greenstein, *Mantegna and Painting as Historical Narrative*. Chicago en Londen 1992

Griffin Hennessey 1994

Leslie Griffin Hennessey, 'French conversation - and Venetian poesia : Giambattista Tiepolo's Finding of Moses.' In *Apollo* 140, 1994 pp. 33-39

Grigorieva (s.d.)

Irina Grigorieva, Asja Kantor-Gukovskja, *I grandi disegni Italiani delle collezioni dell'Ermitage di Leningrado*. Milaan s.d.

Gustin – Gomez 2006

Clémentine Gustin – Gomez, *Charles de la Fosse 1636 – 1716. Le maître des modernes*. Dijon 2006

Hagen 1986

Margaret A. Hagen, *Varieties of realism. Geometries of representational art*. Cambridge 1986

Hannegan 1972

Barry Hannegan, 'The ceilings of G.B. Tiepolo and the enlightenment.' In *Atti del congresso internazionale di studi sul Tiepolo, Udine 1970*. Milaan 1972

Hannegan 1985

Barry Hannegan, 'Giambattista Tiepolo and the "sacrifice of Iphigeneia"'. In *Arte Veneta XXXIX* 1985, pp. 125 - 131

Harrison en Wood 1992

Charles Harrison en Paul Wood (ed.), *Art in Theory 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford en Cambridge Mass. 1992

Haskell 1958

Francis Haskell, 'Algarotti and Tiepolo's "Banquet of Cleopatra"'. In *The Burlington Magazine* 1958, pp. 212 - 213

Haskell 1980

Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New Haven en Londen 1980

Hénin 2003

Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève 2003.

Hénin en Bonfait 200

Emanuelle Hénin, Olivier Bonfait, 'Dipingere *La Gerusalemme liberata* nel XVII secolo: poesia epica e rappresentazione tragic. In *Intorno a Poussin. Ideale classico e epopea barocca tra Parigi e Roma*, ed. Olivier Bonfait, Jean-Claude Boyer. Rome 2000, pp. 23 - 40

Helmberger 1996

Werner Helmberger, 'Wo Tiepolo malte. Die Residenz Würzburg vor ihrer Vollendung.' In Peter O. Krückmann (ed.), *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*. München 1996, I pp. 45 - 57

Helsdingen 1971

Hans Willem van Helsdingen, 'Historier' en 'Peindre'. Poussin's opvattingen over kunst in het licht van de discussies in de Franse kunstliteratuur in de tweede helft van de zeventiende eeuw. Rotterdam 1971

Hetzer 1943

Theodor Hetzer, *Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz*. Frankfurt am Main 1943

Hetzer 1996

Theodor Hetzer, *Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo*. Stuttgart 1996

Hills 1999

Paul Hills, *Venetian colour. Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250 – 1550*. New Haven en Londen 1999

Hodske 2007

Jürgen Hodske, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis*. Ruhpolding en Mainz 2007

Hojer 1996

Gerhard Hojer, 'Der gemalte Himmel. Deckenbilder in Bayerns Schlösser.' In Peter O. Krückmann (ed.), *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*. München 1996, I

Holt 1982

Elisabeth Gilmore Holt (ed.), *A Documentary History of Art*. Princeton 1982.

Hope Greenberg 1994 – 1997

Hope Greenberg (ed.), on-line *The Ovid Project*. University of Vermont, 1994 - 1997

Howard 2000

Deborah Howard, *Venice & the East. The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100 – 1500*. New Haven en Londen, 2000

Imdahl 1987

Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München 1987

Innes 1955

The metamorphoses of Ovid. Vertaald en ingeleid door Mary M. Innes, Harmondsworth 1955.

Irle 1997

Klaus Irle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens.* Münster 1997

Ivanoff 1952-53

Nicola Ivanoff, 'Antonio Maria Zanetti – critico d'arte.' In *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, CXI, 1952-53, pp. 29 - 48

Ivanoff 1966

Nicola Ivanoff, 'Francesco Algarotti e gli artisti francesi a Venezia nel Settecento.' In *Arte Veneta* XX, 1966 pp. 203 - 206

Ivanoff 1972

Nicola Ivanoff, 'La fortuna critica del Tiepolo nel settecento.' In *Celebrazioni tiepoleschi: Atti del congresso internazionale di studi sul Tiepolo* (1970), Milaan s.d. (1972), pp. 51 - 52

Jansen 2001

Jeroen Jansen, *Decorum. Observaties over de literaire gepastheid in de renaissancistische poëica.* Hilversum 2001.

Jansen 2008

Jeroen Jansen, *Imitatio. Literaire navolging (imitatio auctorum) in de Europese letterkunde van de Renaissance (1500 – 1700).* Hilversum 2008

Jantzen 1938

Hans Jantzen, *p ber den kunstgeschichtlichen Raumbegriff.* München 1938

Jauss 1978

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la reception.* Parijs 1978

Joannides 2001

Paul Joannides, *Titian to 1518. The assumption of Genius.* New Haven en Londen 2001

Johnson Jordan 1985

Sandra Johnson Jordan, 'The iconography of the Sala rossa frescoes by Tiepolo.' In *Arte Veneta* 39, 1985

Kaufman 1998

Sullivan Kaufman, *Francesco Algarotti. The elegant arbiter of enlightenment architecture.* Londen 1998

Keazor 2007

Henry Keazor : « *Il vero modo* » - *Die Malereireform der Carracci.* Berlijn 2007

Kemp 1990

Martin Kemp, *The Science of Art - optical themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat.* Londen/New Haven 1990.

Kemp 1996

Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996

Kemp 2006

Wolfgang Kemp, 'Masaccios "Trinität" im Kontext.' In Kilian Heck, Cornelia Jöchner (ed.), *Kemp Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*. München – Berlin 2006, pp. 43 - 76

Kernodle 1944

George R. Kernodle, *From art to theatre. Form and convention in the Renaissance*. Chicago 1944.

Kitao 1980

T. Kaori Kitao, 'Imago and pictura: perspective, camera obscura and Kepler's optics.' In Marisa Dalai Emiliani (ed.), *La prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. I (1980), pp. 499 - 510

Knox 1960

George Knox, *Catalogue of the Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum*. London 1960

Knox 1992

George Knox, *Giambattista Piazzetta 1682 - 1754*. Oxford 1992

Knox 1994

George Knox, 'The paintings of Marco and Sebastiano Ricci for Consul Smith. The suggested location of the large New Testament paintings.' In *Apollo* 140, 1994 pp. 17 - 25

Körner 1988

Hans Körner, *Auf der Suche nach der wahren "Einheit". Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*. München 1988

Kowalczyk 2002

Bo| ena Anna Kowalczyk, 'Rembrandt e Venezia nel Settecento: collezionisiti-pittori-incisori.' In Erik Hinterding e.a. (ed.), *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*. Rome 2002

Kowalczyk 2003

Bo| ena Anna Kowalczyk, 'Rembrandt et Venise au XVIIIe siècle: collectionneurs-peintres-graveurs.' In Matthieu Gilles, Bo| ena Anna Kowalczyk, Jaco Rutgers, *Rembrandt et les peintres-graveurs italiens de Castiglione à Tiepolo*. Gent 2003

Krellig 2005

Heiner Krellig, 'Inszenierte Verwechslung. Giambattista Tiepolos Fesco *Die Familie des Darius vor Alexander* in der Villa Cordellina in Montecchio Maggiore. In *Der unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters*. Ed. artin Gaier, Bernd Nicolai, Tristan Weddigen. Trier 2005, pp. 401 – 412

Krückmann 1988

Peter Oluf Krückmann, *Federico Bencovich 1677 – 1753*. Hildesheim – Zürich – New York 1988

Krückmann 1996

Peter O. Krückmann (ed.), *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*. München 1996

Kugler 1985

Lieselotte Kugler, *Studien zur Malerei und Architektur von Pietro Berrettini da Cortona*. Essen 1985

Lacombe 1768

M. Lacombe: *Dizionario portatile delle belle arti*. Bassano 1768

Lamy 1701

Bernard Lamy, *Traité de perspective, où sont contenus les fondemens de la peinture*. Parijs 1701.

Le Brun 1702 (ed. 1982)

Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposé dans une conférence sur l'expression générale et particulière*. Hildesheim-Zürich-New York 1982, herdruk uitgave Amsterdam 1702.

Lennon 1990

Madeline Lennon, 'Modes of connoisseurship: French engravings after Veronese in the 18th century. In: J. Meyer Zur Capellen – B. Roeck (ed.), *Paolo Veronese. "Fortuna critica" und künstlerisches Nachleben*. Sigmaringen 1990, pp. 109 – 116

Lessing 1766 (ed. 1974)

Gotthold Ephraim Lessing, 'Laokoon.' In: *Werke*, VI, München 1974.

Levey 1955

Michael Levey, 'Tiepolo's Banquet of Cleopatra at Melbourne.' In *Arte Veneta*. 1955, pp. 199 – 203

Levey 1957 (1)

Michael Levey, 'Tiepolo's treatment of classical story at Villa Valmarana.' In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1957)

Levey 1957 (2)

Michael Levey, 'Tiepolo's "Empire of Flora"'. In *The Burlington Magazine* XCIX. 1957, pp. 89 - 91

Levey 1986 (ed. 1994)

Michael Levey, *Giambattista Tiepolo. His life and art*. New Haven and London 1986, ed. 1994

Lichtenstein 1989

Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Parijs 1989

Lindberg 1976

David C. Lindberg, *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago / Londen 1976

Lombard 1913

A. Lombard, *L'abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne*. Parijs 1913

Lubbock 2006

Jules Lubbock, *Storytelling in Christian Art from Giotto to Donatello*. New Haven en Londen 2006

Mahon 1947

Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*. Londen 1947

Mancini 1620 (ed. 1956)

Giulo Mancini, *Considerazioni sulla pittura*. Rome 1956

Marinelli 1974

Sergio Marinelli, 'Lo spazio ideologico di Paolo Veronese.' In *Comunità* 28, 1974 pp. 302 - 364

Marinelli 1998

Sergio Marinelli, 'Vicende Veronesi di Giambattista Tiepolo.' *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Venetië 1998, I pp. 43 - 46

Mariuz 1978 (1)

Adriano Mariuz, 'Villa Cordellina.' In F. Flores d'Arcais / F. Zava Boccazzi / G. Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*. Milaan 1978, I pp. 197 - 198

Mariuz 1978 (2)

Adriano Mariuz, 'Villa Valmarana ai nani.' In F. Flores d'Arcais / F. Zava Boccazzi / G. Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*. Milaan 1978, I pp. 259 -263

Mariuz 1981

Adriano Mariuz, 'La 'Magnifica Sala' di Palazzo Dolfin a Venezia, gli affreschi di Nicolò Bambini e Antonio Felice Ferrari.' In: *Arte veneta* 35, 1981, pp. 182-186

Mariuz 1995

Adriano Mariuz, 'Giambattista Tiepolo.' In *Splendori del Settecento Veneziano. Cat. Tentoonstelling Venetië 1995*. Milaan 1995, pp. 217 - 231

Mariuz 1996

Adriano Mariuz, 'Giambattista Tiepolo : "Painting's True Magician" .' In Keith Christiansen (ed.), *Giambattista Tiepolo. Exhib. Cat. Venice 1996 – New York 1997*. New York – Milaan 1996

Mariuz 1998

Adriano Mariuz, 'Alcune fonti visive di Giambattista tiepolo.' In Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Venetië 1998, I pp. 33 - 38

Mariuz 2008

Adriano Mariuz, *Tiepolo* (a cura di Giuseppe Pavanello). Verona 2008

Marotti 1974

Ferruccio Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al settecento*. Rome 1974

Marshall 1988

David Marshall, *The surprising effects of sympathy. Marivaux, Diderot, Rousseau, and Mary Shelley*. Chicago en Londen, 1988

Marinelli 1974

Sergio Marinelli, 'Lo spazio ideologico di Paolo Veronese.' In *Comunità*, XXVIII no. 173, september-december 1974, pp. 302 – 364.

Martin 1965

John Rupert Martin, *The Farnese Gallery*. Princeton 1965

Martineau en Robison

Jane Martineau, Andrew Robison (ed.), *The glory of Venice. Art in the eighteenth century*. Londen 1994

Martini 1982

Egidio Martini, *La pittura del settecento veneto*. Udine 1982

Mazza 1990 (1)

Angelo Mazza, 'I "turgidi, floridi affreschi" di Giuseppe Maria Crespi in Palazzo Pepoli.' In Andrea Emiliani (e.a.), *Giuseppe Maria Crespi : 1665 – 1747*. Bologna 1990

Mazza 1990 (2)

Barbara Mazza, 'Il trionfo della ragione. Giambattista Tiepolo per Carlo Cordellina' en entry no. 2.3 'La continenza di Alessandro.' In Fernando Rigon, Maria elisa Avagnina, Franco Barbieri, Lionello Puppi, Remo Schiavo (ed.), *I Tiepolo e il Settecento Vicentino*. Milaan 1990, p. 306 en pp. 309 – 312.

Mazza 1998

Barbara Mazza, 'Algarotti e lo spirito cosmopolita di Tiepolo.' In Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Venetië 1998, I pp. 411 - 419

Mazza 2001

Barbara Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti: un esperto d'arte alla Corte di Dresda*. Trieste 2001

Menis 1998

Gian Carlo Menis, 'Il progetto iconografico e la committenza del ciclo tiepolesco nel palazzo patriarcale di Udine.' In Lionello Puppi (ed.), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Venetë 1998, I pp. 277 - 281

Merz 1991

Jörg Martin Merz, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Mahler im Barocken Rom*. Tübingen 1991

Meyer Zur Capellen en Roeck 1990

J. Meyer Zur Capellen – B. Roeck (ed.), *Paolo Veronese. "Fortuna critica" und künstlerisches Nachleben*. Sigmaringen 1990

Michel 1987

Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIIIe siècle*. Genève 1987.

Michel 1993

Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des lumières*. Rome 1993

Michel 1997

Christian Michel, 'Les conférences académiques. Enjeux théoriques et pratiques.' In: *Revue d'esthétique* 31/32, 1997 pp. 70 - 82

Migliorini 1966

Ermanno Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento : Crousaz, Du Bos, André, Batteux, Diderot.* Florence 1966

Milani 1996

Raffaele Milani, *Il pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classic e romantico.* Rome – Bari 1996

Milizia 1802

Dizionario delle belle arti del disegno. Estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica da Francesco Milizia. Milaan 1802

Molmenti 1911

Pompeo Molmenti, *Tiepolo. La vie et l'œuvre du peintre.* Parijs 1911

Montagu 1994 (1)

Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière.* New Haven & Londen 1994.

Montagu 1994 (2)

Jennifer Montagu, 'Interpretations of Timanthes' Sacrifice of Iphigenia.' In John Onians (ed.), *Sight & Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85.* Londen 1994

Morassi 1955

Antonio Morassi, *G.B. Tiepolo, his life and work.* Londen 1955

Mueller 1995

Carla Th. Mueller, *Giovanni Battista Tiepolos Fresken im ehemaligen Patriarchenpalast zu Udine.* Worms 1995

Muraro 1971

Michelangelo Muraro, 'Ricerche su Tiepolo giovane. Gli affreschi del Patriarcato e del Duomo di Udine ... Storia e cultura alla corte dei Patriarchi di Aquileia.' In *Atti dell'Accademia di Scienze, lettere e arti di Udine*, 1971, pp. 1 - 60

Muraro en Marton 1986

Michelangelo Muraro, Paolo Marton, *Venetian Villas.* Udine 1986

Nepi Sciré en Romanelli 1995

Giovanna Nepi Sciré, Giandomenico Romanelli (ed.), *Splendori del Settecento Veneziano.* Milaan 1995

Niero 1979 (ed. 2006)

Antonio Niero, *Tre artisti per un tempio, S. Maria del Rosario – Gesuati*, Padua 1979. Venetië 2006

Orelli 2001

Matthias Stephan von Orelli, 'Giambattista Tiepolos Werk als Dokument der Inszenierungspraxis zeitgenössischer Opern.' In: *Music in art* 25, 2000(2001), 1-2 pp. 56-78

Pallucchini 1945

Rodolfo Pallucchini, *Gli affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo alla villa Valmarana di Vicenza*. Bergamo 1945

Paolucci 2009

Antonio Paolucci, 'Giorgione : la pala di Castelfranco, e un temporale d'estate.' In : Enrica Maria Dal Pozzolo e Lionello Puppi (ed.), *Giorgione*. Milaan 2009

Pedrocco 2000

Filippo Pedrocco, *Tiziano*. Milaan 2000

Perrault 1688 - 1697 (ed. 1964)

M. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. Faksimile van de originele vierbandige uitgave, Parijs 1688 – 1697. München 1964

Pesenti 1993

F.R. Pesenti, 'Sul colore in Paolo Veronese.' In *Ricerche di Storia dell'arte*. 51 (1993), pp. 5 - 18

Petrobelli 1975

Pierluigi Petrobelli, 'Lo spazio e l'azione scenica nell'opera seria settecentesca.' In Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo (ed.), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*. Venetië 1975, pp. 25 – 30

Pignatti 1976

Terisio Pignatti, *Veronese*. Venetië 1976

Pignatti en Pedrocco 1991

Terisio Pignatti en Filippo Pedrocco, *Veronese. Catalogo completo dei dipinti*. Florence 1991

Piles 1673 (ed. 1699)

Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*. Parijs 1699

Piles 1677 (ed. 1970)

Roger de Piles, *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Parijs 1677. Genève 1970

Piles 1699 (ed. 1969)

Roger de Piles, *Abregé de la vie des peintres. Avec des reflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connaissance des desseins, & de l'utilité des estampes*. Parijs 1699

Piles 1708 (ed. 1989)

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Parijs 1708. Parijs 1989

Piovene 1968

Guido Piovene, 'La metafisica dei sensi.' In *Giambattista Tiepolo. L'opera complete*. Milaan 1968

Pirrotta 1975

Nino Pirrotta, 'Il luogo dell'orchestra.' In Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo (ed.), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*. Venetië 1975, pp. 137 - 143

Pomian 1987

Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*. Parijs 1987

Polleross 1998

Friedrich Polleross, ' "Alexander redivivus et Cleopatra nova" : l'identification avec les héros et héroïnes de l'histoire antique dans le "Portrait historié" .' In Chantal Grell, Werner Paravicini, Jürgen Voss (ed.) : *Les princes et l'histoire du XIVE au XVIIIe siècle. Actes du colloque organisé par l'Université de Versailles - Saint-Quentin et l'Institut Historique Allemand, Paris/Versailles, 13 - 16 mars 1996* Bonn 1998, pp. 427 - 472

Priever 1997

Andreas Priever, *Vor bild und Mythos. Die Wirkungsgeschichte der 'Hochzeit zu Kana' Paolo Veroneses*.

Sigmaringen 1997

Puggioni 1999

Roberto Puggioni, 'Mecenatismo e critica d'arte : Algarotti, la "Gemäldegalerie" di Dresda e Tiepolo' In: *Musica e storia* 7, 1999, 2 pp. 375-402

Puppi 1967 – 1968

Lionello Puppi, 'I Tiepolo a Vicenza e le statue dei "nani" a Villa Valmarana a San Sebastiano. In *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettered Arti*, 1967 – 1968 pp. 211 – 250.

Puttfarken 1985

Thomas Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven 1985

Puttfarken 1992

Thomas Puttfarken, 'Titians Pesaro-Madonna: Masstab und Bildwirkung.' In Wolfgang Kemp (ed.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992

Puttfarken 1996

Thomas Puttfarken: 'Roger de Piles: une littérature artistique destinée à un nouveau public.' In: Matthias Waschek (ed.), *Les "Vies" d'artistes*. Parijs 1996, pp. 81-102

Puttfarken 2000

Thomas Puttfarken, *The discovery of pictorial composition. Theories of visual order in painting 1400 – 1800*. New Haven – Londen 2000

Puttfarken 2005

Thomas Puttfarken, *Titian & Tragic Painting. Aristoteles'Poetics and the Rise of the Modern Artist*. New Haven en Londen 2005

Raines 1998

Dorit Raines, 'La biblioteca-museo patrizia e il suo « capitale sociale ». Modelli illuministici veneziani e l'imitazione dei nuovi aggregati.' In Caterina Furlan en Giuseppe Pavanello (ed.), *Arte, storia, cultura e musica in Friuli nell'età di Tiepolo. Atti del convegno internazionale di studi, Udine 19 -20 dicembre 1996*. Udine 1998

Richardson 1725 (ed. 1971)

Jonathan Richardson, *An essay on the theory of painting*. Facsimile van de uitgave van 1725, Londen 1971

Ridolfi 1648 (ed. 1914)

Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. Uitgegeven door Detlev Feiherr von Hadeln, Berlijn 1914.

Rizzi 1971

Aldo Rizzi, *The etchings of the Tiepolos*. Londen 1971

Rizzi 1988

Aldo Rizzi, *Giambattista Tiepolo. Disegni dai Civici Musei di Storia e Arte di Trieste*. Milaan 1988

Rizzi 1989

Aldo Rizzi (ed.), *Sebastiano Ricci*. Catalogo della mostra (Passariano), Milaan 1989

Robertson 1949

Giles Robertson, 'Tiepolo's and Veronese's *Finding of Moses*.' In *The Burlington Magazine* 91, 949, pp. 99-100

Robinson 1967

Franklin W. Robinson, 'Rembrandt's Influence in Eighteenth Century Venice.' In *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 18, 1967 pp. 167 - 196

Rosand 1971

David Rosand, 'Titian in the Frari.' In *The Art Bulletin* 53 (1971)

Rosand 1982

David Rosand, *Painting in Cinquecento Venice : Titian, Veronese, Tintoretto*. New Haven en Londen 1982

Rosand 2011

David Rosand, 'San Sebastiano, la chiesa di Paolo Veronese.' In Giulio Manieri Elia (ed.), *Veronese le storie di Ester rivelate*. Venetië 2011, pp. 21 – 29.

Rufo 1977

Quinto Curzio Rufo, *Storie di Alessandro Magno*. Turijn 1977.

Rutgers 2002

Jaco Rutgers, 'Notes on Rembrandt in Venice. Paintings, Drawings and Prints in the Sagredo Colection.' In Anton W.A. Boschloo, Edward Grasman, Gert Jan van der Sman (ed.), 'Aux Quatre Vents' . *A Festschrift for Bert W. Meijer*. Florence 2002

Rutgers 2008

Jaco Rutgers, *Rembrandt en Italië. Receptie en verzamelgeschiedenis*. Utrecht 2008

Rutherford 2005

Richard Rutherford (ed.), *Euripides. The Bacchae and other plays*. London 2005

Sabbadini 1995

Roberto Sabbadini, *L'acquisto della tradizione: tradizione aristocratica e nuova nobiltà a Venezia* (sec. VII – VIII). Udine 1995

Sack 1910

Eduard Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke*. Hamburg 1910

Sala Di Felice 1999

Elena Sala Di Felice, 'La retorica tra drammaturgia, teatro e pittura.' In: *Musica e storia* 7, 1999, 2 pp. 351-374

Scarpa 2006

Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci*. Milaan 2006

Shaftesbury 1713 (ed. 1982)

Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, 'Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hecules.' In: Elisabeth Gilmore Holt (ed.), *A Documentary History of Art*. Princeton 1982, II pp. 242 - 259.

Shearman 1980

John Shearman, 'Correggio's Illusionism.' In Marisa Dalai Emiliani (ed.), *La prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*. I (1980), pp. 281 - 294

1992

John Shearman, *Only connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. Princeton 1992

Schiavo 1990

Remo Schiavo, 'Villa Lombardi a Montecchio Maggiore.' In Maria Elisa Avagnina, Fernando Rigon, Remo Scivo, *Tiepolo. Le ville Vicentine*. Milaan 1990, pp. 36 - 58

Schlosser 1927

Julius Schlosser, 'Zwei Kapitel aus der Biographie einer Stadt' (1897). In *Präludien. Vorträge und Aufsätze*. Berlin 1927

Schöne 1961

Wolfgang Schöne, 'Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock.' In *Festschrift Kurt Badt, zum siebzigsten Geburtstage*. Berlin 1961, pp. 144 - 172

Schulz 1968

Juergen Schulz, *Venetian painted Ceilings of the Renaissance*. Berkeley/Los Angeles 1968

Schulze Altcapenberg 1996

Hein-Th. Schulze Altcapenberg, *Giovanni Battista Tiepolo (1696 – 1770) und sein Atelier. Zeichnungen & Radierungen im Berliner Kupferstichkabinett*. Berlin 1996

Shearman 1992

John Shearman, *Only connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. Princeton 1992

Simonde de Sismondi 1827

Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, *Historical View of the Literature of the South of Europe*. Translated from the original, with notes, by Thomas Roscoe, esq. New York 1827

Sinding-Larsen 1980

Staale Sinding-Larsen, 'La pala dei Pesaro e la tradizione dell' immagineliturgica.' In *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di Studi, Venezia, 1976*. Vicenza 1980

Sinisgalli 2000

Rocco Sinisgalli, *A History of the Perspective Screen from the Renaissance to the Baroque. Borromini in Four Dimensions*. Fiesole (Florence) 2000

Sjöström 1978

Ingrid Sjöström, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*. Stockholm 1978

Smyth 1997

Carolyn Smyth, *Correggio's Frescoes in Parma Cathedral*. Princeton 1997

Sohm 1990

Philip Sohm, 'The Critical Reception of Paolo Veronese in Eighteenth-century Italy : the Example of Giambattista Tiepolo as Veronese *Redivivus*.' In: J. Meyer Zur Capellen – B. Roeck (ed.), *Paolo Veronese. "Fortuna critica" und künstlerisches Nachleben*. Sigmaringen 1990

Sohm 1991

Philip Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth and eighteenth century Italy*. Cambridge 1991

Sohm 2001

Philip Sohm, *Style in the art theory of early modern Italy*. Cambridge 2001

Spingarn 1963

Joel E. Spingarn, *Literary criticism in the Renaissance*. New York 1963

Staschull 1996

Matthias Staschull, 'Das Gewölbefresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz. Maltechnische Untersuchung. In Peter O. Krückmann (ed.), *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*. München 1996, pp. 128 - 147

Strieder 1990

Barbara Strieder, *Johann Zick (1702 – 1762). Die Fresken und Deckengemälde*. Worms 1990

Studniczka 1926

Franz Studniczka, 'Artemis und Iphigenie. Marmorgruppe der Ny Carlsberg Glyptothek.' In: *Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, 37, Leipzig 1926.

Stumpel 1990

Jeroen Stumpel, *The province of painting*. Utrecht 1990

Summers 2003

David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*. London – New York 2003

Summerscale 2000

Ann Summerscale, *Malvasia's life of the Carracci*. Pennsylvania 2000

Sutherland-Harris 1977

Ann Sutherland-Harris, *Andrea Sacchi*. Oxford 1977

Tavernier 1984

Ludwig Tavernier, 'Apropos Illusion. Jean Baptiste Dubos' Einführung eines Begriffs in die französische Kunstkritik des 18. Jahrhunderts.' In *Pantheon*, XLII. Jahrgang (1984) pp.158 - 160

Terribile 2009

Claudia Terribile, *Del piacere della virtù. Paolo Veronese, Alessandro Magno e il patriziato veneziano*. Venetië 2009

Teyssèdre 1965

Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Parijs 1965

Teyssèdre 1967

Bernard Teyssèdre, 'Peinture e musique: La notion d'harmonie des couleurs au XVIIe siècle français.' In *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*. Berlijn 1967 III pp. 206 - 214

Thuillier 1967

Jacques Thuillier, 'Temps et tableau: la théorie des « péripéties » dans la peinture française du XVIIe siècle.' In *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*. Berlijn 1967 III pp. 191 - 206

Thuillier 1983

Jacques Thuillier, 'Pour André Félibien.' In *XVIIe Siècle* 138, januari -maart 1983, pp. 67 - 95

Thuiller 2000

Jacques Thuiller, *Sébastien Bourdon 1616 – 1671*. Parijs, Montpellier, Straatsburg 2000

Ton 2005

Denis Ton, 'Tiepolo e Vico : il "Trionfo dell'Eloquenza" in palazzo Sandi.' In *Arte veneta*, 61.2004(2005), p. 110-123

Ton 2007

Denis Ton, 'Per la fortuna delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese.' In : Giuseppe Pavanetto (ed.), *Il miracolo di Cana, l'originalità della ri-produzione*. Venetië 2007, pp. 49 – 91.

Unglaub 2006

Jonathan Unglaub, *Poussin and the poetics of painting. Pictorial narrative and the legacy of Tasso*. Cambridge 2006

Urbini 1993

Silvia Urbini, 'Il mito di Cleopatra : motivi ed esiti della sua rinnovata fortuna fra Rinascimento e Barocco.' In: *Xenia antiqua* 2, 1993 pp. 181-222

Valmarana 2005

Carolina Valmarana, 'Del dipinger veneziano in villa. I Tiepolo a villa Valmarana ai nani e a villa Zianigo.' In *Venice Foundation* 2005

Vasari 1550 (ed. 1986)

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Turijn 1986

Veltman z.d. (1990 – 1994)

Kim H. Veltman, *Sources and literature of perspective*. III, z.d. (1990 – 1994, on-line publicatie)

Verdi 1994

Richard Verdi, 'Situation de Poussin dans la France et l'Angleterre des XVIIIe et XIXe siècles. In Pierre Rosenberg (ed.), *Nicolas Poussin*. Tentoonstellingscat. Parijs 1994, pp. 98- 104

Vivian 1971

Frances Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*. Vicenza 1971

Vivian 1990

Frances Vivian, *Da Raffaello a Canaletto. La Collezione del Console Smith*. Milaan 1990

Watelet en Levesque 1792

M. Watelet, M. Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*. Paris 1792

Wethey 1969

Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*. Londen 1969

White 1967

John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. Londen 1967.

Wilde 1974

Johannes Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian*. Oxford 1974

Wittkower 1958 (ed. 1985)

Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 – 1750*. Harmondsworth 1985

Wolf 2003

Werner Wolf, 'Narrative and narrativity : a narratological reconceptualization and its applicability to the visual arts.' In: *Word & image* 19, 2003, pp. 180-197

Wölfflin 1915 (ed. 1970)

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel 1970

Zanetti 1771

Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*. Venetië 1771

Zanotti 1756

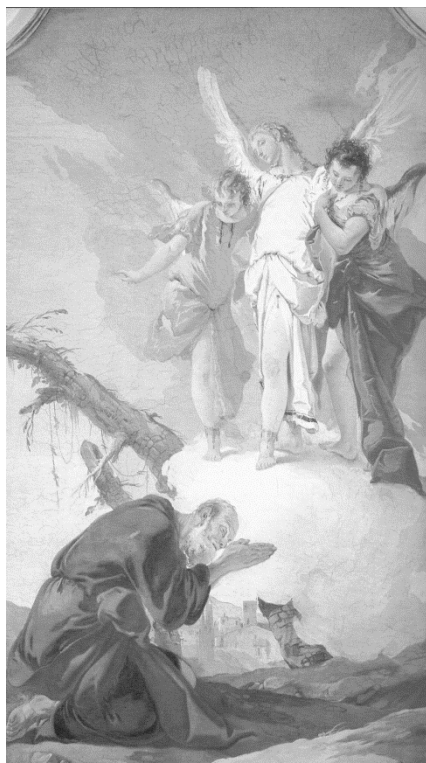
Giovanni Pietro Zanotti, *Avvertimento per lo incamminamento di un giovane alla pittura*. Bologna 1756

Zenkert 2003

Astrid Zenkert, *Tintoretto in der Scuola di San Rocco. Ensemble und Wirkung*. Tübingen-Berlin 2003

Afbeeldingen

- Alpers, Svetlana en Baxandall, Michael, *Tiepolo and the pictorial intelligence*, New Haven en Londen 1994, afb. 9
- Barcham, William, *Giambattista Tiepolo*, New York 1992: afb. 4, 17, 19, 32.
- Cevese, Renato, *Ville della provincia di Vicenza*. Milaan 1971 (ed. 1980): afb. 36, 37.
- Chiarelli, Renzo, *I Tiepolo a Villa Valmarana*, Milaan 1980: afb. 39.
- Christiansen, Keith (ed.), *Giambattista Tiepolo*, Milaan/New York 1996: afb. 1, 5, 6, 10, 20, 23, 26, 27, 30.
- Cropper, Elizabeth, *Pietro Testa 1612 – 1650. Prints and drawings*, Philadelphia 1988 : afb. 35.
- Gemin, Massimo en Pedrocco, Filippo, *Giambattista Tiepolo*, Venetië 1993: afb. 3.
- Grigorieva, Irina en Kantor-Gukovskja, Asja, *I grandi disegni Italiani delle collezioni dell'Ermitage di Leningrado*, Milaan s.d., afb. 29.
- Hénin, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève 2003, afb. 25.
- Levey, Michael, *Giambattista Tiepolo. His life and art*. New Haven and London 1986, ed. 1994: afb. 2, 8, 18, 24.
- Manieri Elia, Giulio (ed.), *Veronese le storie di Ester rivelate*. Venetië 2011, afb. 7.
- Pavanello, Giuseppe en Gransinigh, Vania (ed.), *Il giovane Tiepolo. La scoperta della luce*, Udine 2011: afb. 14
- Piovene, Guido en Marini, Remigio, *L'opera completa del Veronese*, Milaan 1968 (ed. 1981): afb. 28.
- Valcanover, Francesco en Pignatti, Terisio, *Tintoretto*, New York 1985: afb. 33.
- Vivian, Frances, *Da Raffaello a Canaletto. La Collezione del Console Smith*, Milaan 1990: afb. 21, 22.



1. *Annunciatie*, 1766–70, Parijs, Louvre
2. *De engelen verschijnen aan Abraham*, 1727 (?), Udine, aartsbisshoppelijk paleis
3. *Het laatste avondmaal*, 1745-50, Parijs, Louvre



4. *Het banket van Cleopatra*, ca. 1744 – 1747, Venetië, Palazzo Labia

5. *Musicerende engelen*, 1726, Udine, kathedraal



6. *Rachel verbergt de huisgoden*, 1727 (?), Udine, aartsbisschoppelijk paleis



7. Paolo Veronese, *De intocht van Mordechai*, 1556, Venetië, San Sebastiano



8. *De val van de rebelse engelen*, 1726 (?), Udine, aartsbisschoppelijk paleis



9. *De ontdekking van het ware kruis*, ca. 1743, Venetië, Gallerie dell'Accademia



10. *Apotheose van de heilige Theresa*, ca. 1722 of ca.1725-27, Venetië, Santa Maria di Nazareth



11. *Rinaldo betoverd door Armida*, ca. 1743, Chicago, The Art Institute of Chicago
12. *Allegorie van de kracht van de eloquentie* (detail), 1724 – 25, Venetië, Palazzo Sandi



13. *Allegorie van de kracht van de eloquentie*, 1724 – 25, Venetië, Palazzo Sandi

14. *Het offer van Isaac*, 1727 (?), Udine, aartsbisschoppelijk paleis



15. *Hagar in de woestijn*, 1727 (?), Udine, aartsbisschoppelijk paleis
 16. *De droom van Jacob*, 1727 (?), Udine, aartsbisschoppelijk paleis



17. *De institutie van de rozenkrans*, 1738 -39, Venetië, S. Maria del Rosario (Gesuati)



18. *Het oordeel van Salomo*, 1728, Udine, aartsbisschoppelijk paleis

19. *Het banket van Cleopatra*, 1743 - 44, Melbourne, The National Gallery of Victoria



20. *Het banket van Cleopatra*, 1743, Parijs, Musée Cognac-Jay

21. Sebastiano Ricci, *Magdalena zalft de voeten van Christus*, ca. 1729-30, Windsor, Royal Library

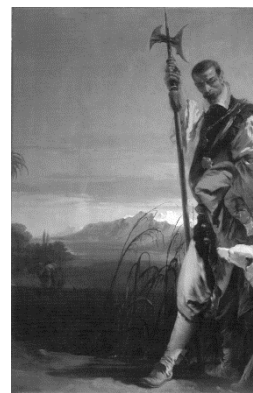


22. Sebastiano Ricci, *Magdalena zalft de voeten van Christus*, 1724-30, Londen, The Royal Collection
23. Paolo Veronese, *De familie van Darius voor Alexander*, 1565-67, Londen, The National Gallery



24. *De familie van Darius voor Alexander*, 1744, Montecchio Maggiore, Villa Cordellina

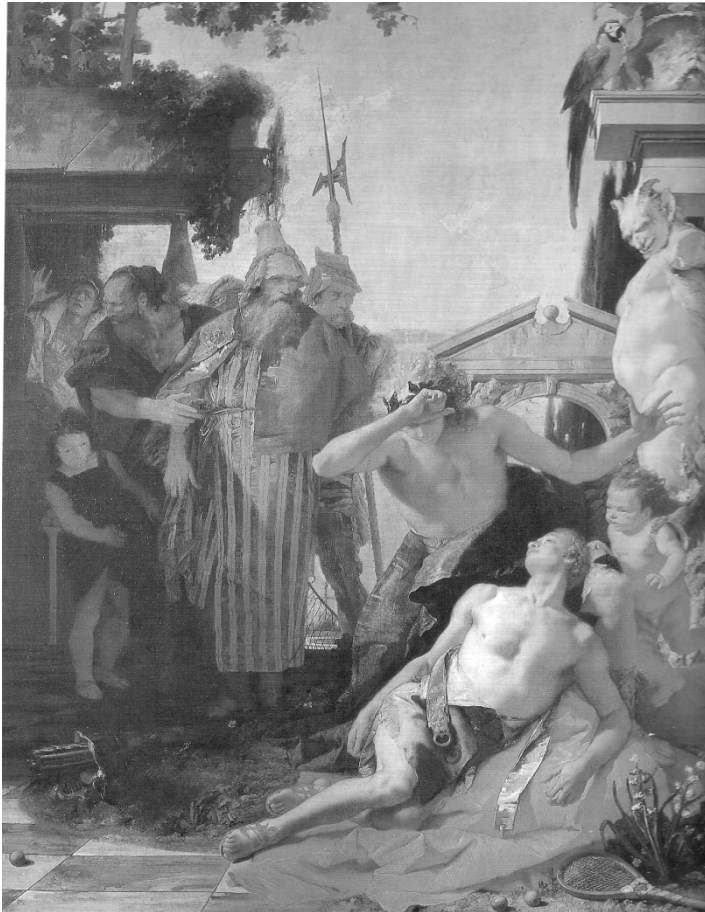
25. Gérard Audran (naar Charles LeBrun), *De familie van Darius voor Alexander*, 1675, Parijs, Bibliothèque Nationale



26. *Het vinden van Mozes*, ca. 1736, Edinburgh, National Gallery of Scotland
27. *Hellebaardier*, ca. 1736, Turijn, particuliere collectie
28. Paolo Veronese, *Het vinden van Mozes*, ca. 1580, Madrid, Prado



29. *Figuurgroep*, ca. 1740 (?), St. Petersburg, Hermitage
 30. *Vorbereidingen voor een offer*, ca. 1743-57, New York, The Metropolitan museum of Art.
 31. *Het offer van Iphigeneia*, 1757, Vicenza, Villa Valmarana (detail)



32. *De dood van Hyacinthus*, 1752-3, Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza



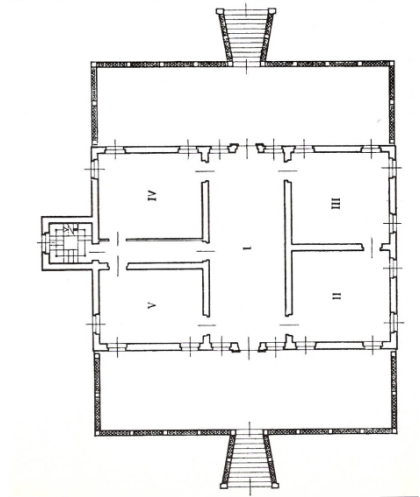
33. Jacopo Tintoretto, *Christus voor Pilatus*, 1566-67, Venetië, Scuola di San Rocco
34. *Het offer van Iphigeneia*, 1757, Vicenza, Villa Valmarana (details)
35. Pietro Testa, *Het Offer van Iphigeneia*, 1640-42, Yale University Art Gallery, New Haven



36. Vicenza, Villa Valmarana, hal



37. Vicenza, Villa Valmarana, hal



38. Vicenza, Villa Valmarana, gang naar de centrale hal

39. Vicenza, Villa Valmarana, plattegrond

Wim Kranendonk (1950) volgde zijn opleiding aan de Akademie voor Beeldende Kunsten te Arnhem (tegenwoordig ArtEZ) en studeerde kunstgeschiedenis aan de Katholieke Universiteit Nijmegen (tegenwoordig Radboud Universiteit). Na zijn studie was hij werkzaam als docent tekenen, schilderen en kunstgeschiedenis bij verschillende centra voor kunsteducatie en in de jaren negentig was hij docent aan de Didactische Bijscholingen voor Beeldend Kunstenaars in 's-Hertogenbosch, Amsterdam, Rotterdam en Utrecht. Van 2000 tot 2004 was hij waarnemend directeur van Stichting Vrije Akademie de Liemers te Zevenaar, een functie waarin hij tevens belast was met het tot stand brengen van een fusie tussen de Vrije Akademie, de Liemerse Muziekschool en de plaatselijke schouwburg. De jaren die volgden wijdde hij voor een belangrijk deel aan het onderzoek dat tot dit proefschrift heeft geleid.

